



MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
NINON JAMET

D.N.A.P.
Licence en arts du spectacle

PHOTOLOGIE DE L'EXISTENCE : LA LUMIÈRE COMME SIGNE CRÉATEUR

OCTOBRE 2019

Ce mémoire de recherche a été réalisé
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art
de l'Université du Québec à Chicoutimi

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise se joint aux œuvres produites au cours de l'année deux mille dix neuf, dans le cadre de l'exposition *Nyx, don't be afraid*, présentée à la galerie l'Œuvre de l'Autre à Chicoutimi, du 23 Octobre au 6 Novembre 2019.

Il partage des réflexions et questionnements à propos de l'utilisation de la lumière en tant que médium autonome en art contemporain. Plus précisément est abordée la question du potentiel narratif de la lumière. Tout d'abord en tant que telle, dans la "nature", la vie courante, comment appréhendent-on la lumière de manière générale ? Après une analyse et un bref rappel de l'histoire de la lumière en tant que technologie et son rapport à l'humain, nous voyons comment les artistes se sont emparés de ce nouvel outil. La relation de l'artiste avec la lumière, que ce soit au dix septième siècle ou au vingt et unième ne cesse d'évoluer en même temps qu'évolue la technologie.

Un premier chapitre aborde la genèse de cette recherche, tant dans ma pratique, que dans les concepts. Puis une nuance est faite entre l'usage de la lumière dans les arts plus "traditionnels" (peinture, sculpture etc.) et l'art contemporain où certaines pratiques sont plus éclatées. Ainsi l'on commence à voir ce que les artistes ont cherché à montrer, raconter, représenter, avec la lumière. Le deuxième chapitre se concentre sur quelques artistes dont la pratique est plus ou moins proche de la mienne, ou qui ont une manière d'appréhender ce médium que je trouve particulièrement intéressante. Enfin, le concept d'errance, à la fois comme méthode de création et dans l'œuvre, est explicité. D'autres artistes et penseurs ayant erré y sont présentés. Le troisième et dernier chapitre évoque les travaux antérieurs et démontre comment j'en suis arrivée à cette recherche-crédation. Une partie est consacrée à la définition du thème de la nuit, et à la pensée nuitale en général. La présentation du projet d'exposition et une conclusion clôturent le bal.

Entreprendre un travail sur la lumière en tant que médium autonome en art contemporain est risqué dans le sens où l'on pourrait aisément s'égarer. Pour cela j'ai resserré l'objet de ma recherche sur divers axes. Même si tous les artistes évoqués ne répondent pas à cette règle, la lumière dans l'installation immersive m'intéresse particulièrement. En effet, si cette recherche portait finalement sur la lumière en sculpture, les questionnements seraient différents. L'installation immersive offre un espace double puisqu'elle est à la fois celui du visiteur et de l'œuvre. La question de l'immatérialité comme élément narratif nouveau est alors amenée. Comment le son et la lumière véhiculent des histoires ?

Les travaux des dernières années et particulièrement ceux présentés dans *Nyx, don't be afraid*, cherchent à exprimer comment la lumière peut jouer sur nos perceptions, sur notre expérience immédiate. A partir d'archives personnelles et d'objets artificiels, j'ai cherché à recréer des environnements sensibles et poétiques, atemporels et où la lumière véhicule des tranches de vie.

Mots clés : installation, mouvement, immersion, errance, lumière, son, nuit, narration.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche M. Marcel Marois, de m'avoir soutenue tout au long de ce projet et de m'avoir fait confiance pour mener à terme cette création. Sa disponibilité, ses conseils et sa patience m'ont offert un grand support.

Merci également à la Galerie l'Œuvre de l'Autre et particulièrement à sa technicienne, Mme Nathalie Villeneuve, pour son aide précieuse et sa présence tout au long du processus. Son accueil et la qualité des conditions d'exposition m'ont permis de pouvoir travailler au mieux, tout en me formant au milieu professionnel qui m'attend.

Merci aussi aux autres techniciens du module des arts, Alexandre Nadeau, Gabriel B. Lecouffe et Stéphane Bernier, sans qui je n'aurais pas pu mener à bien ce projet. Leur expertise et leur dévouement auprès des étudiants sont incontestables et permettent d'ouvrir le champ des possibles, en ce qui concerne la création, la technique et la technologie.

Je remercie les membres du jury, M. Michaël La Chance et Mme Caroline Fillion, de me faire bénéficier de leur regard, de leur savoir et de leurs conseils pour l'avenir. Je suis reconnaissante de pouvoir m'entourer de personnes aussi généreuses et sensibles.

Merci à Mme Maya Brossier, sans qui je n'aurais pas pu accomplir tout ce qui m'a menée à ce jour. Son soutien sans relâche, le fait d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir permis de faire de l'art et des études pendant neuf ans est inestimable.

Merci également à Mmes Isabelle Jamet, Béatrice Clin, Cynthia Montier, pour la relecture, les conseils, le soutien, l'amitié. Être entourée par vous sur ce chemin a été fantastique et révélateur.

Merci enfin à M. Mathieu Valade, artiste passionné et compagnon. Complice dans l'aventure artistique.

Finalement je laisserai ici quelques mots inspirants de Renate Jamet :

*L'énergie créatrice au centre de l'Univers est inépuisable. Nous
par contre, nous sommes sur Terre que pour un court passage. Hâtons-
nous de faire de notre vie le plus beau chef d'œuvre possible avant
que le mort nous surprenne: que notre vie soit lumineuse et radieuse!*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : RETOUR AUX SOURCES	5
1.1 LA VOCATION DE LA LUMIÈRE.....	6
1.1.1 L'ORIGINE DU MONDE.....	6
1.1.2 DU TANGIBLE À L'IMMATÉRIALITÉ.....	7
1.1.3 PIÈGES ET POLYSÉMIES	8
1.1.4 ENTRE CULTE ET CULTURE	8
1.2 UNE RELATION DATÉE DES ARTISTES AVEC LA LUMIÈRE.....	9
1.2.1 DE L'ART DE REPRÉSENTER	11
1.2.2 UTILISATION DIRECTE	14
1.3 POUR UNE NOUVELLE NARRATIVITÉ POÉTIQUE.....	15
1.3.1 DU COMMUN AU MONDE PARALLÈLE.....	15
1.3.2 L'ERRANCE POUR MÉTHODE.....	17
CHAPITRE 2 : LA LUMIÈRE DANS LES ARTS, QUESTIONNEMENTS ET ENJEUX CONTEMPORAINS	19
2.1 LUX, ENTRE SPIRITUEL ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE	20
2.2 LUMEN, OU LE MONDE NATUREL	27
2.3 DE L'ARTIFICIEL À LA MYTHOLOGIE CONTEMPORAINE	32
2.4 DE L'IMMERSION AU NON-LIEU	38
2.4.1 UNE IMMATÉRIALITÉ SIGNIFICATIVE	39
2.4.2 ERRANCES CRÉATRICES	40
CHAPITRE 3 : NYX	43
3.1 AMORCES.....	44
3.1.1 ZONES SILENCE, OCTOBRE 2017.	44
3.1.2 FORÊT, HIVER 2018.	46
3.2 NYXOLOGIE, POUR UNE PENSÉE NUITALE.....	50
3.2.1 UNE HISTOIRE NOCTURNE	50
3.2.2 LA NUIT COMME TOILE DE FOND.....	52

3.3 <i>NYX, DON'T BE AFRAID</i>	54
3.3.1 : NYX 1	55
3.3.2 : NYX 2	56
CONCLUSION.....	58
BIBLIOGRAPHIE.....	60

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : CARAVAGE, <i>La vocation de Saint Matthieu</i> , Huile sur toile, 322 x 340 cm, chapelle Contarelli, 1599-1600.	13
Figure 2 : Parcours de la narration, de l'artiste aux visiteurs.....	17
Figure 3 : James TURRELL, photographie de l'installation <i>The Color Inside</i> , University of Texas, Austin, 2013.....	21
Figure 4 : James TURRELL, photographie de Florian Holzherr de l'installation <i>Dhatu</i> , 2009.....	22
Figure 5 : Bruce NAUMAN, <i>Manipulating a Fluorescent Tube</i> , vidéo (noir et blanc, son), 62 min, 1969.....	23
Figure 6 : Yann POCREAU, <i>Cathédrale</i> , Impression sur papier peint, système d'éclairage, machine à fumée, interventions, Collection MAC de Montréal, 2013.....	25
Figure 7 : Ninon JAMET, photographie de l'installation <i>Zone Silence 2</i> , Chicoutimi, 2017.	26
Figure 8 : Ludovic SAUVAGE, <i>Plein soleil</i> , détail de l'installation, 2014.....	27
Figure 9 : Katie PATERSON, photographie de <i>Light Bulb to Simulate Moonlight</i> , 2008.....	29
Figure 10 : Katie PATERSON, photographie de <i>Light Bulb to Simulate Moonlight</i> , 2008.	30
Figure 11 : Olivier CLAUSSE, photographie de l'installation <i>Le champ</i> , 2015.	32
Figure 12 : Todd HIDO, photographie extraite de la série <i>House Hunting</i> , 56 pages, 26 photographies en couleur, 13x17", Nazraeli Press, Tucson, 2001.....	33
Figure 13 : Felix GONZALES-TORRES, photographie de l'installation <i>Untitled (Last Light)</i> , guirlande de 24 ampoules, Centre Pompidou, Paris, 1993 (acquisition 2010).....	34
Figure 14 : Claude LÉVÊQUE, photographie de Marc Damage de l'installation <i>Le Grand Sommeil</i> , 36 lits en PVC, boules blanches en polystyrène, demi-sphères en Plexiglas, lumière noire, diffusion sonore, in situ MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2006.	36
Figure 15 : Claude LÉVÊQUE, photographie de l'œuvre <i>Castorama (mon cul, ma vie, mes couilles)</i> , Néon bleu, écriture Léo Carbonnier, 200 x 200 cm, Collection privée, photo Claude Lévêque, 2005.	37
Figure 16 : Ninon JAMET, <i>Zone Silence 1</i> , Installation vidéo, Chicoutimi, 2017.....	45

Figure 17 : Vue de l'exposition <i>By Night</i> , Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1996.	49
Figure 18 : Jean NOUVEL, Yann KERSALÉ, photographie de la <i>Torre Agbar</i> , Barcelone, Espagne, 2005.....	53
Figure 19 : Ninon JAMET, photographie de l'installation <i>Nyx 1</i> , Chicoutimi, 2019.....	56
Figure 20 : Ninon JAMET, photographie de l'installation <i>Nyx 2</i> , Chicoutimi, 2019.....	57

INTRODUCTION

Mes rapports personnels avec la lumière sont ceux que tout être connaît, d'un coucher de soleil à une nuit de pleine lune, de la lueur d'une bougie à la rougeur d'un feu tout en passant par la « classique » ampoule à filament, nous avons tous, globalement, en occident, une expérience commune de ce phénomène lumineux et qui, déjà, est porteuse de sens. Si l'on parle de « lumières de Noël » par exemple, on peut imaginer aisément une mémoire collective, des guirlandes, des bougies, véhiculant l'idée de fêtes et de repos, d'être chez soi à veiller dans la nuit. Ces premiers exemples et constats de la lumière en tant que véhicule d'idées et d'histoires collectives sont les prémices de cette recherche.

Après une formation en arts visuels, je me suis intéressée à la création d'éclairages au théâtre, et comment y intervient la lumière, avec quelle technique et dans quel but premier ? Évidemment, si certains “outsiders” existaient déjà, tant en art visuel qu'en arts de la scène, la première chose qui nous vient en tête lorsque l'on pense au rôle de la lumière en art, est celui d'éclairer, de mettre en valeur son sujet, l'œuvre, malgré qu'elle contribue aussi grandement à « installer une ambiance ».

Mon premier souhait en initiant cette recherche a été de donner à la lumière tout le brillant qu'elle mérite, de la confirmer en tant que médium autonome et riche, dans la création artistique. Dans un premier temps, je pensais démontrer sa capacité narrative à la fois en arts visuels et en arts de la scène. Au vu des nombreuses trouvailles faites en chemin et de la quantité de projets portant sur la lumière, j'ai choisi de me concentrer sur l'installation. L'installation immersive dans la capacité qu'elle a de rejoindre les deux domaines cités plus tôt, les arts visuels et les arts de la scène. Médium hybride, si ses frontières paraissent floues pour certains, inexistantes pour d'autres, on peut tout de même en dessiner les contours. Dans son ouvrage *Installation art : between image and stage*, Anne Ring

Petersen dit : « Je propose de sonder l'espace et le dispositif à travers le médium immersif de l'installation, immersif dans sa double condition d'être l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur simultanément ». (Petersen, 2015, p.45) C'est là où l'installation fait le pont entre les deux univers, dans ce que son espace a à offrir, dans son immersion, dans son immensité ou dans son inconnu, le corps du visiteur étant, le plus souvent, sollicité à se mouvoir.

La double nature du projet se retrouvera aussi dans le processus de création ainsi que dans l'effet souhaité au spectateur-visiteur. Je propose de développer une méthode de travail qui soit proche de l'errance, tant dans l'idée que dans la forme. C'est de cette manière volontairement vagabonde que j'ai choisi de créer les œuvres présentées. C'est aussi une expérience que je propose au public, errer dans l'installation, dans la non-recherche d'un point de fuite. L'immatérialité du projet sera porteuse dans ce sens, où le son et la lumière nous guident dans l'espace. Nous verrons comment des artistes tels que Todd Hido ou Raymond Depardon ont intégré le concept d'errance dans leur travail. Nous nous pencherons aussi sur les concepts de psycho-géographie de Debord, du flâneur de Baudelaire et des non-lieux de Marc Augé pour voir comment l'errance peut mener à des découvertes sémantiques dans la redéfinition de l'espace et des objets/paysages qui l'habitent.

Au fur et à mesure de ma recherche, mes intentions se sont affirmées, et c'est finalement sur la question du sens de la lumière, de son potentiel narratif, que j'ai voulu m'appuyer. Comme évoqué au début, les objets lumineux (guirlandes de Noël etc.) ont déjà un potentiel de mémoires collectives. Qu'en est-il de la lumière en tant que telle, de son immatérialité ou a contrario, des objets manufacturés lumineux (écrans, DELs etc.) qui envahissent de plus en plus notre société contemporaine et ainsi changent drastiquement le paysage dans lequel nous évoluons ? J'ai nommé ce travail *Photologie de l'existence : la lumière comme signe créateur*. Bien que cette recherche demeure fondamentalement artistique, j'emploie le terme photologie dans le sens scientifique : étude

de l'action de la lumière sur les êtres vivants. Sa définition dans le dictionnaire Littré en 1876 est : traité ou histoire de la lumière. Donc *Photologie de l'existence* : histoire de la lumière de l'existence. Je dirai même des histoires des lumières de nos existences. Par existence, j'entends les différentes sphères que comprend la vie. Des différents environnements dans lesquels nous évoluons (espaces publics, privés etc.), aux moments singuliers, les expériences vécues dans un contexte donné (un voyage en hiver, être pris dans une tempête la nuit etc.). Dans les « photologies », qui sont à la fois un corpus d'œuvres réalisées ces dernières années et le titre de cette recherche, il s'agit de se demander quelle était la lumière dans ce moment précis (ladite expérience) et qu'est-ce qu'elle a pu véhiculer comme signifié. En effet, c'est à partir et par une observation quotidienne de la lumière qui nous entoure, aussi bien dans la rue, à la maison, à l'université, à l'hôpital ou issue d'objets comme la télévision que part ma réflexion. J'observe une lumière dans un espace-temps donné, je vis ou je vois quelqu'un vivre dans ce contexte, et vais interpréter de manière personnelle cette expérience. Il va s'en suivre une nouvelle narration, que je transmets aux autres via une installation qui met en valeur le médium de la lumière et qui fera référence ou voudra faire revivre au spectateur l'expérience de base. J'ai déjà réalisé les photologies suivantes : Photologie liée à la spiritualité, avec les installations *Zones Silence 1 et 2*. Photologie de nos déplacements, avec l'installation *Fahrenheit*. Photologie d'un voyage en canot la nuit, avec l'installation *Contre vents et marées*. Photologie liée à la communication, avec l'installation *Forêt*.

Dans un premier temps nous verrons comment j'en suis venue à établir cette recherche, par quels questionnements je suis passée et qui sont inhérents à quiconque veut travailler sur la lumière. Après un bref rappel de l'histoire de cette technologie, je prendrai l'exemple de quelques travaux dans lesquels elle a commencé à être considérée soit pour sa qualité de médium (ses qualités plastiques), soit pour son potentiel narratif (sa capacité à raconter un récit). Nous verrons comment les artistes contemporains ont réactivé différents types de lumière, entre lux et lumen, de la lumière divine à la lumière solaire, en passant désormais par la lumière purement artificielle. Le troisième chapitre

abordera la thématique de l'exposition, la Nuit, qu'est-ce qui m'intéresse à ce sujet et quel est l'état actuel de la pensée nocturne. Les deux installations de l'exposition seront ensuite présentées. Quelques productions antérieures seront décrites, pour mieux voir le cheminement d'idées et de formes. L'analyse de ces œuvres nous permettra de voir ce qui a pu découler de leurs spécificités (l'immersion, l'errance, l'immatérialité).

CHAPITRE 1

RETOUR AUX SOURCES

« Enfant, j'ai embrassé un réverbère :
ça m'a assommé et m'a donné
la vocation
de la lumière. »

Claude Lévêque, *Les masterclasses*, France culture.

1.1 LA VOCATION DE LA LUMIÈRE

1.1.1 L'ORIGINE DU MONDE

« L'origine du monde » est à la fois une œuvre de Gustave Courbet, une œuvre que j'ai réalisée et qui est l'une de mes premières installations significatives, ainsi que le récit de la genèse de mon intérêt pour la lumière.

Mon premier rapport artistique à la lumière a d'abord reposé sur la photographie argentique. J'ai commencé tôt à prendre des photos sur pellicule, le processus chimique me fascinait alors presque autant que la prise de vue. Qui n'a pas connu l'émerveillement devant l'apparition d'une première image dans un bac de révélateur ? Pour moi il était évident que c'était la lumière qui créait l'image, son passage furtif qui fixait l'instant présent. Le passage dans l'obscurité permettant la révélation ne venait apporter que plus de romantisme. Plus tard je me mets à la photographie instantanée (type ® Polaroid) et le lien qu'entretient la lumière avec l'image est inévitable. Je creuse encore ce domaine, remonte aux premières pratiques photographiques du XIXe siècle, le collodion humide notamment. L'ancien terme d'héliographie, *écriture du soleil*, me paraît idéal pour ce médium. Du souvenir de l'éclipse solaire de 1999, à celui des arcs-en-ciel et autre éclair, orage, mes premières expériences notables avec la lumière furent météorologiques.

Au fil du temps de nouveaux « types » de lumière se sont ajoutés à ma collection. Si à une certaine époque les artistes avaient surtout accès à la lumière naturelle, l'avancée technologique nous offre une multitude de sources désormais. Tous les phénomènes (issus de la nature) et objets (créés par l'homme) lumineux m'intéressent, du néon dans un couloir public au lampadaire dans la rue, toutes ces variétés peuvent être porteuses de sens à mes yeux. L'une des toutes premières installations que j'ai réalisées, en 2010, se voulait être un clin d'œil à *l'Origine du monde* de Courbet, et constituait en une petite pièce juste assez grande pour deux personnes, et dans laquelle était installé à la verticale, un simple néon rouge. Déjà là, s'il y a usage direct de la lumière comme médium, la symbolique qu'elle dégage est aussi mise à profit.

En 2015, je me suis intéressée davantage à la lumière artificielle dans le monde des arts du spectacle. Comment l'on procède, techniquement et dans le processus créatif d'une pièce de théâtre ou d'un concert (ou performance etc.), pour créer les lumières ou plutôt l'éclairage adéquat. Le rôle premier de la lumière sur un plateau, est nécessairement d'éclairer les protagonistes. Alors que je me demandais, comment la lumière pourrait-elle être plus qu'une lampe mais être considérée comme un outil de narration à part entière, je voyais de nouvelles perspectives se développer dans les créations contemporaines, en danse particulièrement et dans d'autres disciplines hybrides, entre l'installation et la performance.

1.1.2 DU TANGIBLE À L'IMMATÉRIALITÉ

L'une des pistes de la réflexion que je souhaite mener, est de considérer le potentiel narratif de la lumière, tant dans sa matérialité que dans son immatérialité. C'est-à-dire que les premières œuvres à avoir marqué l'histoire de l'art de la lumière, s'engagent à montrer et à utiliser à cent pour cent la lampe, le néon, le tube fluorescent, dans ce qu'il a de visible et de matériel, du globe à la prise, en passant par le fil, tel un « simple » Felix Gonzalez-Torres¹, qui a pourtant beaucoup à raconter à travers une guirlande électrique.

Les arts de la scène m'ont appris l'usage de la lumière, de par la mobilité qu'ils offrent, des corps en mouvement, aux décors mouvants, au passage du temps exprimé par un changement d'état lumineux et aussi par l'immersion dans laquelle ils plongent le spectateur, parfois, dans ses formes plus contemporaines. Plasticienne en premiers lieux, si je peux réfléchir à cette question dans les deux domaines, je souhaite néanmoins trouver un terrain de travail et de réflexion commun, qui emprunte aux deux univers. L'installation immersive me semble alors idéale pour se prêter au jeu. Comme énoncé dans l'introduction, c'est dans ce que son espace est double, celui de l'œuvre et celui du

¹ Voir *Untitled (Last Light)*, Centre Pompidou, 1993.

visiteur, qu'elle fait le lien. Je souhaite alors développer une pratique visant à créer des espaces dont le sens est produit par la lumière et à propos de celle-ci. Questionner l'immatérialité dans ce qu'elle a de tangible.

1.1.3 PIÈGES ET POLYSÉMIES

C'est un sujet vaste et maintes fois exploré que celui de la lumière, dans son symbolisme très fort, à sa plasticité et son esthétique facile. En effet, l'une des grandes difficultés, selon moi, dans ce travail, est de ne pas succomber à « la lumière facile », celle qui fait « joli », qui apporte de la couleur ou une ombre ici et là, que l'on peut trouver pop ou industrielle mais qui finalement, ne raconte pas grand chose. Dans la photographie, comme au cinéma, un bel éclairage peut rattraper une scène moins intéressante sur le plan narratif. Il en sera de même en art visuel, si *less is more*, attachons-nous cependant au sens, si souhaité qu'il y en ait un, que cela produit. Je pense qu'une telle pratique touche inévitablement à la question du paysage, dans ce qu'il est un espace narratif, déterminé par des codes issus de l'Histoire et de la mémoire collective².

Les premières symboliques que l'on relève de la lumière sont de l'ordre du divin, du religieux et du spirituel. Très vite, elle instaure un certain sens, malgré elle, une certaine sacralité.

1.1.4 ENTRE CULTE ET CULTURE

Comment travailler à rendre la lumière à la fois la plus neutre et dépouillée possible, tout en lui conférant son pouvoir narratif ? Essayer de diriger ses rayons dans un espace sans équivoque et qui amène le visiteur à vivre ou revivre une situation, une sensation vécue par l'auteure, à travers l'errance. Comme nous le verrons par la suite, les artistes du XXe siècle, se sont déjà posé les mêmes

² Voir SCHAMA, Simon. (1999). *Le paysage et la mémoire*. Paris : Seuil.

questions qui servent de base historique à la réflexion présentée ici. Quand on a une éducation chrétienne, comment se débarrasser, ou vivre, avec la symbolique sacrée, l'aura que dégagent les rayons lumineux ? Quand on est plutôt issu d'un milieu populaire, quel sens a cette lumière pour nous ? Selon que l'on vienne de la ville où l'éclairage est omniprésent, ou de la campagne où le bleu de la nuit est profond, notre rapport sensible et intime avec la lumière en est déjà imprégné. Telle une plante, entre la forêt amazonienne, ou boréale, nous ne développons pas tous les mêmes besoins, rapports, avec cette source primordiale. En tant que médium artistique, l'on se demande s'il faut montrer ou non sa source, assumer l'objet industriel, ou le cacher pour privilégier l'émanation. La relation entre couleur et lumière est aussi étroite. Jouer entre lumière naturelle et lumière artificielle voulant reproduire la première, tel est le pari de certains artistes. Pour ma part, je me demande comment la lumière peut transmettre des histoires, des vécus, à la fois sur le côté biologique, notre mémoire rétinienne, et sur le côté culturel, avoir la connaissance de l'usage d'un objet, ce qui en définit le souvenir que nous gardons de lui. Que véhicule un objet (source d'éclairage) que nous avons l'habitude de voir dans la rue, ou dans un couloir clinique, lorsqu'il est finalement installé dans un cube blanc ? Tous ces questionnements révèlent l'ampleur d'une recherche sur la lumière et les différentes manières de l'aborder. Je m'intéresse autant à la lumière naturelle qu'artificielle, quitte à chercher et définir une troisième dénomination, propre aux pratiques actuelles.

1.2 UNE RELATION DATÉE DES ARTISTES AVEC LA LUMIÈRE

Avant d'aborder la question de la lumière dans l'histoire de l'art, il me semble utile d'apporter un bref rappel chronologique du développement des techniques d'éclairage, mis en parallèle avec des œuvres d'art et autres représentations qui ont été influencées par ces avancées. Ainsi l'on va pouvoir

constater que l'écart entre les avancées techniques diminue de plus en plus et qu'il y a au fur et à mesure du temps, de plus en plus de créations en lien avec un usage direct de la lumière.

Date	Avancée des techniques d'éclairage	Utilisation/représentation en art
-31 500	Apparition de la torche	Fresque de la grotte Chauvet
-15 000	Lampes à huile (graisse animale)	Fresques des grottes de Lascaux
-3000	Apparition de la chandelle (ancêtre de la bougie)	
-380	Chandelles et lampes à huile	Mention de marionnettes et théâtre d'ombres – dans l'allégorie de la caverne de Platon
XIe siècle	Le terme de « bougie » apparaît (d'après la ville de Béjaïa en Algérie).	1638-40 : Georges de la Tour peint <i>La Madeleine à la flamme filante</i> . La Madeleine fixe une bougie sur la table.
1910	Invention de la lampe néon par Georges Claude	1951 : Lucio Fontana réalise l'une des premières œuvres avec néon <i>Luce spaziale</i> , structure de néon blanc pour la IXe Triennale de Milan.
Années 1920	Premiers tubes fluorescents par Edmund Germer. (Allemagne)	1 ^{ère} œuvre intégrant un élément d'éclairage architectural : <i>Prounenraum (Proun Room)</i> d'El Lissitzky
Fin XIXe siècle	Thomas Edison construit la première ampoule incandescente à filament.	1922-30 : 1 ^{ère} sculpture lumineuse à base d'objets : <i>Light-Space Modulator</i> de László Moholy-Nagy.
Années 1930 40	Commercialisation des lampes à vapeur de mercure sous haute pression	Pablo Picasso fait des essais de Light Painting avec le photographe Gjon Mili
Années 1960	Premiers prototypes de lampes DEL	<i>Etant donnés</i> de Marcel Duchamp utilise des lampes à gaz.
1976 - 1980	Première lampe fluo compacte créée par Philips	1968 : <i>Lumino</i> de Nicolas Schoffer : 1 ^{ère} œuvre d'art conçue pour être fabriquée industriellement en grande série. 1500 exemplaires fabriqués par Philips ----- Jenny Holzer travaille essentiellement avec des DEL.

De la maîtrise du feu, à la combustion de graisses animales et de résines, en passant par les lampes à filament, à mercure, tubes fluorescents et autres DELs, l'évolution des techniques d'éclairage a joué un rôle décisif dans notre propre développement, nous permettant de veiller plus tard, d'appréhender la nuit et d'augmenter ainsi le volume de nos activités. Le tournant technologique opéré au XIXe et XXe siècle, permet de comprendre celui qui s'opérera alors, en Art, au début du XXe siècle, jusqu'à l'apparition d'un véritable Art de la lumière (*light art*).

1.2.1 DE L'ART DE REPRÉSENTER

La lumière a toujours été reliée à l'idée du savoir et de la connaissance. On a d'abord cherché à comprendre d'où elle venait. Aux XVIe et XVIIe siècles, des scientifiques et des astronomes, comme Isaac Newton, faisaient maintes expériences et hypothèses, quant à la nature et à l'origine de la lumière. Pour l'Église, à l'époque, la lumière devait être la manifestation du divin sur Terre. Dans son ouvrage *Le néon dans l'art contemporain*, Anne Blayo nous apprend qu'il existait « une distinction nette, entre *Lumen*, la lumière naturelle, et *Lux*, la lumière divine et éternelle ». Il est intéressant de constater comment l'église a souhaité séparer les deux pour mieux insuffler du sacré et du spirituel à la lumière englobant les souffrances du Christ et des martyrs. Ainsi, on peut déjà voir deux écoles de la lumière au sein des arts de l'époque. La *Lumen* est issue du monde naturel. Les rayons du soleil sous toutes leurs formes sont les plus représentés. Le ciel nous offre aussi une immense variété de *lumen*, selon qu'il pleut, qu'il y a des nuages ou qu'il s'agisse d'un soir d'orage, la nature n'a pas fini d'inspirer les artistes. On retrouve cette influence chez les impressionnistes notamment ³.

Bien que les temps aient changé, sur le plan religieux et politique, on retrouve la *Lumen* et la *Lux*, à la base des réflexions sur l'art de la lumière des artistes d'aujourd'hui, qui sont héritiers de cette

³ Voir *Impression, soleil levant*, huile sur toile, Claude MONET, 1872.

tradition. Avec les nouvelles pratiques et technologies émergentes, d'autres *lumières* viennent enrichir ce domaine, lumière artificielle, l'objet-lumière etc... Si certains artistes contemporains naviguent entre l'une et l'autre, tels James Turrell ou Stephen Antonakos, par exemple, d'autres mélangent ces différentes lumières, à la recherche d'une nouvelle narrativité, comme Bruce Nauman, François Morellet ou encore Claude Lévêque.

Avant d'aborder les créations contemporaines, voyons comment le statut de la lumière a évolué, de sa représentation en peinture, aux questions que soulève l'arrivée de la photographie, à son appropriation par les artistes du XXe siècle.

La lumière était aussi figurée dans les œuvres picturales, de par le fait qu'elle est la condition du visible et la peinture une représentation de ce qui est visible. Ainsi, les premiers problèmes techniques se posèrent. Par souci de réalisme, les artistes cherchaient comment représenter les ombres, comment reproduire les différents effets de la lumière sur la matière. Cela amena les artistes et les scientifiques, comme Léonard de Vinci, à trouver comment se produit le phénomène physiquement, pour pouvoir le reproduire manuellement et le représenter par la suite dans des œuvres.

Le Caravage et Georges de La Tour sont des exemples intéressants de contraste quant à la représentation de la lumière dans leurs tableaux. Le Caravage relève plus de la *Lux*, la lumière dans son œuvre invoque la foi. Sa source n'étant pas visible, elle en devient quasi divine. Il travaille ainsi la tension entre lumière et ombre pour venir modeler la scène. Le Caravage était un peintre moderne en quelques sortes, dans le sens où il se servait de la lumière dans ses toiles comme de divers éclairages artificiels, venant renforcer l'aspect dramatique de la situation. Chez La Tour, *Lux* et *Lumen* sont toutes les deux présentes. Dans ses toiles, à l'instar du Caravage, l'on voit les sources de lumière, chandelles et torches tiennent un rôle central. Moins dramatiques, ces éclairages sont ceux de la nuit. Dans l'intimité du foyer, ses personnages pensifs, ont l'air de méditer face à la lueur de la chandelle. Il démontre ici une maîtrise quant à la réflexion de la lumière. Ses deux artistes, peintres

de l'ombre et de la nuit, étaient des contemporains de Galilée et de Descartes et il ne fait nul doute qu'ils aient été influencés par leurs recherches et découvertes.

Divers courants ont émané de cette période, du clair-obscur des écoles flamandes et hollandaises, en passant par les Impressionnistes, le rôle de la lumière dans la peinture a sans cesse évolué. Il y a alors deux écoles, le réalisme qui tient à figurer la lumière comme elle apparaît dans la vraie vie, avec ses ombres etc., et ce qui tient plus des *sensations*, une peinture plus matérielle, plastique, voulant mettre l'accent sur les émotions et les sensations lumineuses que peut vivre le regardeur. Certains artistes cherchaient alors plus à immerger mentalement le spectateur dans la lumière, tandis qu'avec le temps, les artistes contemporains ont cherché à immerger physiquement le spectateur. Le côté immatériel de la lumière a rapidement fasciné les artistes, qui aspirent de plus en plus à donner du volume à la lumière, à délimiter un espace par ses seuls rayons.



Figure 1 : CARAVAGE, *La vocation de Saint Matthieu*, Huile sur toile, 322 x 340 cm, chapelle Contarelli, 1599-1600.

1.2.2 UTILISATION DIRECTE

La photographie apparaît à la fin du XIXe siècle et devient alors une concurrente de poids pour la peinture. Elle est l'expression, l'enregistrement-même de la lumière sur une matière photosensible. Elle ouvre la porte à un nouveau monde de création pour les artistes. Avec ou sans appareils photographiques, on cherche encore à capter la réalité au plus près. La notion de temps s'affine, on est à la fois plus rapide dans la création mais il faut aussi calculer précisément l'exposition de son film, de son tirage, afin de trouver les valeurs justes. De son ancien nom, *héliographie*, « écriture du soleil », ce nouvel art révolutionnera notre manière de faire de l'art. Walter Benjamin s'interrogera notamment sur l'aura d'une œuvre aussi technique dans son fameux « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* », 1936. En effet, plus une œuvre serait artificiellement reproduite, moins elle aurait l'aura d'une œuvre unique faite à la main (comme en peinture ou en sculpture par exemple). Cela l'éloignerait alors de la dimension mystique et religieuse attribuée à la notion d'aura. Ce concept est intéressant ici, mis en parallèle avec l'industrialisation de la lumière, le globe électrique, le tube néon, et comment les artistes contemporains sont de plus en plus amenés à présenter des œuvres cent pour cent artificielles. Sont-elles pour autant dépourvues de spiritualité ? Ou le concept d'aura a-t-il connu une mutation ? James Turrell, entre autre, livre un très bon exemple d'œuvres avec une aura possible.

Le XIXe siècle marque un tournant avec l'arrivée de l'électricité. Puis, au XXe siècle, des artistes comme Lucio Fontana et Laszlo Moholy Nagy s'approprient rapidement ces nouveaux objets, jusqu'à créer des pièces sculpturales avec des tubes fluorescents. Les standards de la sculpture en sont ébranlés, c'est les débuts de l'art cinétique. « Ce nouveau médium offre de multiples possibilités aux artistes, son coût, son transport, sa durée de vie, sa plasticité, l'élément clé étant sans doute sa radiance. » Ainsi elle est un vecteur d'ambiance portatif, on peut manier ce nouveau savoir de bien des manières et les avancées techniques ne cesseront d'alimenter les projets les plus récents. De James Turrell à Claude Lévêque en passant par Bruce Nauman, l'art de la lumière ne cessera d'être redéfini.

Olafur Eliasson, pour sa part, renoue avec cette science du ciel et des différents états de la lumière dans la nature, les phénomènes naturels sont revisités et recréés, peut-être à la recherche d'une nouvelle connexion avec la nature par le biais des nouvelles technologies.

1.3 POUR UNE NOUVELLE NARRATIVITÉ POÉTIQUE

1.3.1 DU COMMUN AU MONDE PARALLÈLE

À travers une recherche plastique et conceptuelle, je souhaite montrer le potentiel qu'ont les phénomènes (naturels) et objets (artificiels) lumineux, pour une nouvelle narrativité poétique et observer comment les conditions lumineuses contemporaines (l'usage des écrans dans l'espace public par exemple) portent du sens qui, sorti de son contexte, prend toute sa portée artistique. Je souhaite explorer un nouveau langage esthétique et sensoriel, avec en partie l'immatérialité dans les œuvres installatives. Travailler l'installation immersive, lumineuse et sonore, afin de faire vivre au spectateur une mise en abyme de notre monde contemporain. L'immersion dans le sens où le spectateur est pris en considération, autrement que dans un rapport frontal. Ce qui m'intéresse notamment de faire, est de créer, via les œuvres, un « décalage » dans la réalité, étrangement familière⁴⁵ mais bel et bien différente. L'*unheimlich* est un concept développé par Freud en 1919. Ce mot est composé de *Heim*, le foyer, et renvoie à ce qui est familier, que l'on connaît. On retrouve aussi *-heim* dans le mot « secret », *Geheimnis*, quelque chose qui doit rester caché. Enfin, le préfixe *-un* est une négation. C'est donc un mot assez complexe et l'expliquer l'est tout autant. Il s'agit d'une sorte d'insécurité intellectuelle que l'on éprouve face à de l'étranger et de l'inconnu. Cette peur peut provenir de deux sources différentes, à la fois un retour du refoulé, et la renaissance d'une compréhension de la réalité qui a été surmontée. Pour ma part, je m'inspire de l'*unheimlich* pour ce

⁴ FREUD, Sigmund. (1919). « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) ». Revue *Imago*, tome V. Vienne : H. Heller.

⁵ « L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant. » Martine Menès à propos de l'essai du même nom de Sigmund FREUD.

qui est des ambiances, des atmosphères des installations. Cette sorte de monde parallèle serait un lieu des possibles, où les questionnements provenant du pouvoir évocateur de la lumière auraient leur place. Mes œuvres sont narratives dans la mesure où les éléments qui les composent sont choisis pour leur lien avec la réalité et la culture, ce qu'ils évoquent naturellement. Elles sont basées sur des fragments de souvenirs, récits traduits plastiquement ensemble. Les différents éléments de l'installation (vidéo, son, objets) sont choisis pour leur qualité plastique et ce que suggère celle-ci. Par exemple, dans une sculpture récente intitulée *Trou de panique*, j'ai mis en espace une voiturette de golf agrémentée d'autres éléments (holographiques et sonores). La voiturette, déjà toute seule, raconte quelque chose. De la légèreté, les vacances, le golf, rouler trop vite dans une petite voiture sur un trop grand terrain. À peine était-elle installée en galerie que des gens passaient voir, curieux, amusés de cette rencontre inusitée. On peut noter ici deux choses, à la fois le potentiel narratif de l'objet (de par les références culturelles que l'on a de l'objet) et aussi le décalage qu'il crée dans la réalité, de par sa présence dans un autre contexte (celui de l'exposition) que celui d'origine (le terrain de golf). Dans les « photologies » je fais le même exercice, mais avec des objets (sources de lumière) ou des phénomènes lumineux naturels (ex : pleine lune) que je recrée artificiellement. La narration est à la fois celle que j'ai mise personnellement à la base de l'œuvre (souvenirs fragmentés) et celle que le visiteur peut se construire, à partir des éléments plastiques ainsi que de sa propre expérience. Dans l'exemple de la voiturette de golf, la plupart des gens reconnaissent l'objet immédiatement. Ensuite, la construction du récit peut différer selon les expériences de chacun. Entre celui qui a l'habitude d'aller jouer au golf tous les dimanches matin et celui qui ne l'a vu qu'à la télévision, dans des films, on peut supposer que ce n'est pas la même expérience, relation avec l'objet. De fait, le récit qu'ils vont construire en voyant l'objet devrait être différent. Ainsi, à partir d'une première narration (celle de l'artiste), transposée sous la forme d'une installation, on peut arriver à une multitude de narrations, récits à construire, selon le vécu et la culture de chacun. Ci-dessous un bref schéma reprenant cette idée :

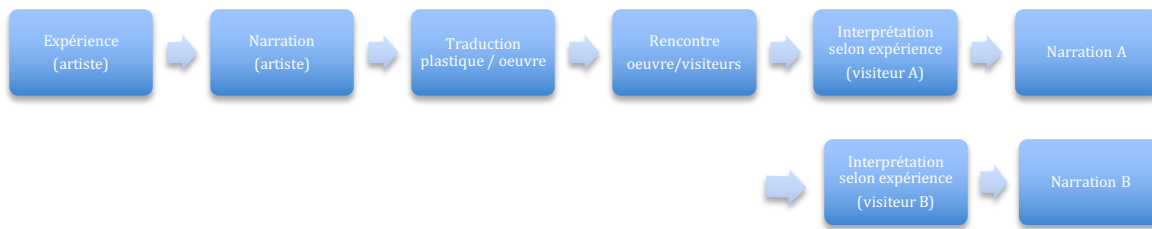


Figure 2 : Parcours de la narration, de l'artiste aux visiteurs.

1.3.2 L'ERRANCE POUR MÉTHODE

Ma méthode est processuelle et peut ressembler à une approche heuristique, dans le sens que je fais la découverte de ce que je cherche par l'expérience aléatoire ou presque. Je qualifierai cette approche d'errance, puisqu'elle m'amène à une trouvaille, un résultat interprétable. Les notions de flânage (Baudelaire) et de dérive (Debord) seront aussi étudiées en tant que méthodes connexes à l'errance.

L'errance comme prétexte et contexte à étudier un certain type de lumière, dans un univers donné. Puis, de la compréhension et l'interprétation que j'ai faite de cette expérience, la retranscrire dans une œuvre installative pour la communiquer aux autres. Par la spatialisation et l'immersion, amener le spectateur à revivre une errance similaire à celle qui a été vécue lors de la visualisation et création de l'œuvre, par l'artiste. Il y a ainsi une transmission qui s'opère entre le créateur et le spectateur. L'errance est à la base de ma création, ainsi que suggérée au visiteur, lorsqu'il est dans l'espace d'exposition. Le son et la lumière sont mis en espace de manière à ce que le spectateur se déplace.

Ces photologies tendent à raconter une tranche de vie, un instant, de par la puissance évocatrice contenue dans la plasticité de l'œuvre. Cela revient à se demander comment l'on peut

modifier sa propre existence et histoire, en modifiant et détournant ce qui nous permet de voir littéralement (la lumière).

Je pense que cette recherche me permettra de comprendre plus amplement l'influence de l'évolution de cette technologie sur la production artistique. Je souhaite, à travers ma démarche, créer une œuvre singulière et cohérente, qui sera le témoin de l'expérience sensible vécue lors de cette recherche-crédation. Qui plus est, changer le regard que peuvent avoir les gens sur leur univers, retourner à une certaine sensibilité de l'espace et du temps, par une exploration et une perception quasi ancestrale de la lumière.

CHAPITRE 2

LA LUMIÈRE DANS LES ARTS, QUESTIONNEMENTS ET ENJEUX CONTEMPORAINS

« Enfant, j'aspirais à toucher

la lumière des rêves

et à la répandre

en plein jour.

À créer des mondes nouveaux

de lumière

aussi puissants

qu'un rêve lucide. »

James TURRELL, extrait d'interview avec Charlie Rose, 2013.

Nous allons voir ici comment les artistes contemporains ont fait évoluer les concepts de *Lux* et de *Lumen* selon trois sortes de créations : Les créations dont la lumière est en lien avec la spiritualité, une certaine aura. Les œuvres où la lumière fait référence aux éléments naturels (soleil, lune etc.) et enfin une troisième catégorie, les œuvres qui développent la lumière artificielle et construisent ainsi une nouvelle mythologie contemporaine.

2.1 LUX, ENTRE SPIRITUEL ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

« L'œil absorbe la lumière, il ne la reflète pas. Voir, c'est absorber la lumière, absorber les images ⁶. »

JAMES TURRELL

S'il est un nom que l'on associe immédiatement à la lumière dans l'art contemporain, c'est bien celui de James Turrell. Artiste américain, il fait partie du groupe des années soixante, *Light and Space*. Ses membres travaillent essentiellement sur les différents phénomènes de la perception. Turrell développe son travail autour de la lumière qui révèle ses propres qualités comme médium et non comme outil pour révéler celles d'un autre objet. Il dit :

« Il y a cette nouvelle expérience scientifique qui tendrait à prouver que la lumière sait quand nous la regardons.(...) L'idée que la lumière puisse posséder un savoir propre m'intéresse dans la mesure où cela change notre perception de la réalité ⁷. »

Il existe un certain côté mystique chez James Turrell, qui s'explique entre autres, par son enfance et éducation chez les Quakers⁸. On peut voir ici, comme chez le réalisateur David Lynch, un attrait pour une autre nature, étrange et inexplicée, où la lumière aurait bien plus de sens et de répondant qu'on ne le considère dans la société occidentale « classique ». Ainsi Turrell sculpte de nouveaux espaces inédits porteurs d'une certaine présence. Il travaille à susciter une émotion visuelle

⁶ PENONE, Giuseppe. (2008) *Respirer l'ombre*. Paris : Les éditions Beaux-Arts de Paris. p.83.

⁷ PLUOT, Sébastien. (1999). *James Turrell, Rencontre II*. p.24.

⁸ Groupement religieux protestant fondé au XVIIe siècle et répandu aux Etats-Unis.

chez le visiteur, dans un dialogue précis entre lumière naturelle et lumière artificielle subtilement dosée. Pionnier de l'art « perceptuel », ses *Skyspace* sont un bon exemple de comment construire et amener une nouvelle perception. Il a modifié l'architecture de pièces closes afin d'y faire une ouverture au plafond, à travers laquelle on peut voir le ciel. Il crée là des environnements sensibles mettant en valeur ce qui est toujours au-dessus de nos têtes mais dont on ne capte pas toujours la beauté, il s'agit d'observatoires. Dans ce sens, Turrell rejoint cette ancienne tradition du XVIIe siècle, où astronomes et artistes travaillaient en étroite collaboration, les découvertes de l'un influençant celles de l'autre, et vice versa.

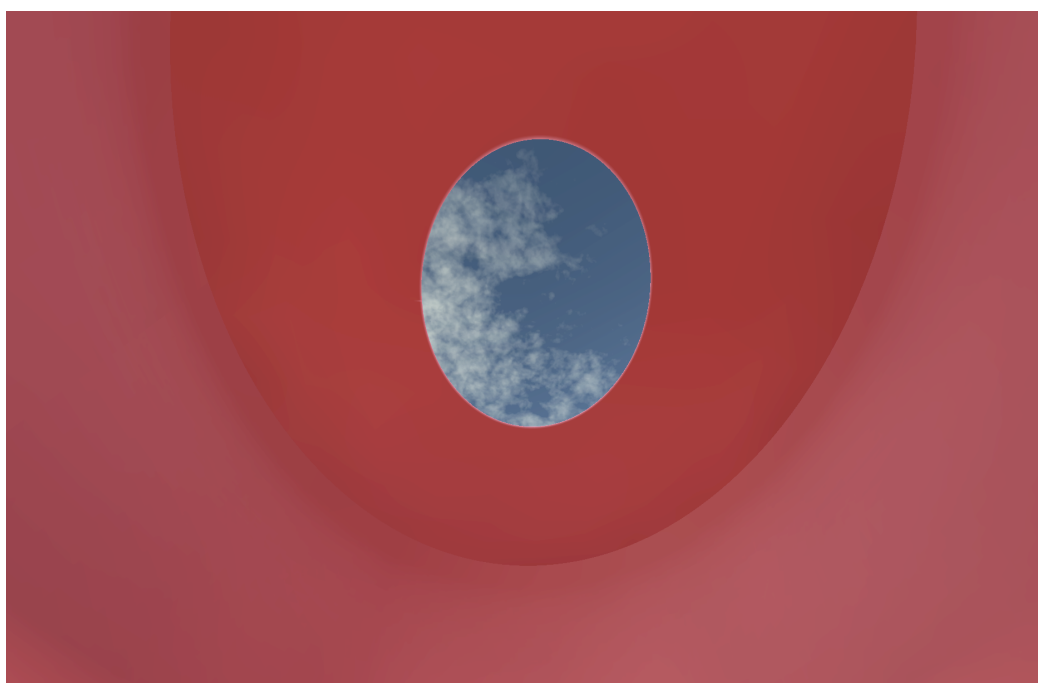


Figure 3 : James TURRELL, photographie de l'installation *The Color Inside*, University of Texas, Austin, 2013.

L'autre pendant de son œuvre reste la création d'espaces colorés via une lumière artificielle, l'effet de celle-ci dans l'espace. Il s'agit souvent d'environnements clos qui accordent une immersion totale au spectateur et une meilleure visualisation de la lumière et de l'espace. Dans ces lieux, les sens du spectateur sont mis à l'épreuve. On ne discerne plus toujours l'intérieur de l'extérieur, le haut du

bas, savoir où commence et s'achève l'espace, ou même s'il existe une continuité spatio-temporelle. Pour faire une véritable expérience de l'œuvre, le spectateur doit s'engager et passer du temps dans l'installation.

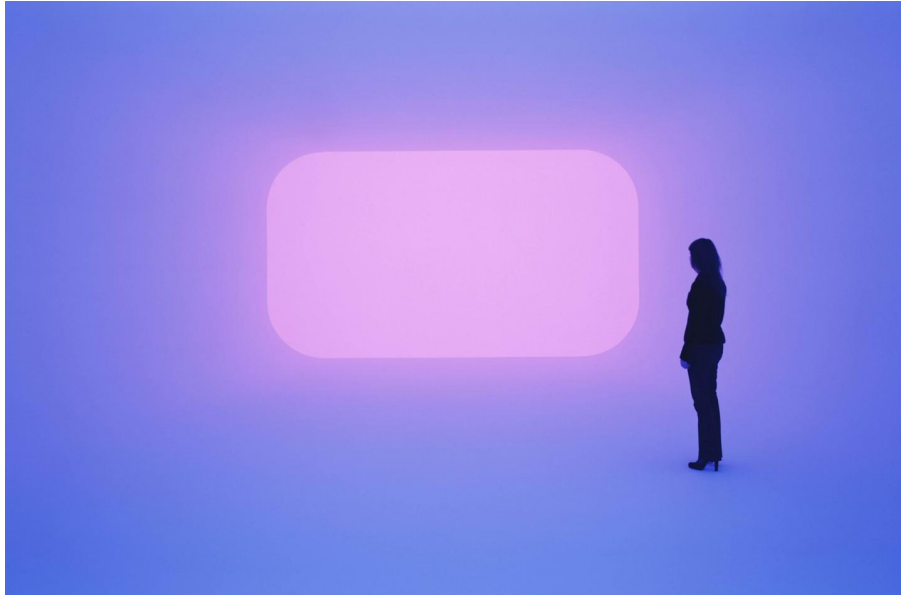


Figure 4 : James TURRELL, photographie de Florian Holzherr de l'installation *Dhatu*, 2009.

C'est aussi pour cela que ces environnements amènent à l'errance, par la spatialisation de la lumière. Tout cela est finement orchestré par une mise en scène minutieuse de la lumière et de la couleur. Il utilise pour ces effets, des projecteurs spéciaux, à haute densité, donnant ainsi un certain volume à la lumière. Dans cette optique, Georges Didi-Huberman a écrit, en 2001, *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Ce livre est une sorte de fable dans laquelle Turrell est le héros. L'auteur fait de l'œuvre du sculpteur une errance dans un désert, à travers lequel un homme façonne des lieux, avec de la lumière. On atteint presque ici, le cheminement spirituel, la métaphore de la lumière comme élévation de l'esprit et voie à suivre. Je me retrouve dans le travail de Turrell, là où il affirme que la lumière a un savoir propre, et que celui qui y est ouvert, voit sa perception de la réalité bouleversée. Si le sculpteur pousse ce concept à l'extrême dans les environnements dépouillés de tout superflus

qu'il crée, pour ma part cela m'attire de travailler avec des objets déjà existants, qui ont été façonnés par l'homme et qui peuvent parler à tout le monde, de par ce qu'ils évoquent naturellement.

BRUCE NAUMAN

Il y a une période chez Bruce Nauman qui rejoint mes intérêts. Dans les années soixante il a fait partie des avant-gardistes à utiliser des matériaux alors inusités dans l'art. Il entreprend des performances où il manipule un tube fluorescent de deux mètres. Il le tient dans ses mains et le place dans différentes positions, selon celle que prend son corps. Tantôt colonne vertébrale, tantôt sexe démesuré, Nauman tente de développer un nouveau langage avec et via l'objet.



Figure 5 : Bruce NAUMAN, *Manipulating a Fluorescent Tube*, vidéo (noir et blanc, son), 62 min, 1969.

À la fin des années soixante, il commence à travailler la figure du couloir, *corridor*. Entre *Dream Passage with Four Corridors* (1984) et *Green Light Corridor* (1970), l'artiste met à mal le visiteur qui s'engouffre dans ces passages étroits. Il use du néon pour sa lumière blafarde et son côté agressif, sans répit. Cette expérience immersive par la force, peut rappeler à certains de mauvaises

expériences vécues au détour d'une ruelle, ou lorsqu'on en vient à longer un mur et à fixer le sol, pour ne pas réveiller une violence sourde mais présente, menaçante. À propos de sa démarche, l'artiste dit : « Ma démarche résulte de la frustration que je ressens face à la condition humaine, face au fait que les gens refusent de se comprendre et face à la cruauté qu'ils entretiennent les uns envers les autres.

Je ne pense pas pouvoir changer quoi que ce soit mais c'est un aspect très frustrant de l'histoire humaine⁹. » Ainsi il utilise aussi un médium lumineux et coloré pour exprimer ses maux les plus sombres. Il a réalisé de nombreuses sculptures de néon, des phrases prônant la vie plutôt que la mort, la paix plutôt que la guerre, le tout avec un humour décalé et des jeux de mots adoucissant le propos. Il est aussi l'un de ceux qui a littéralement dessiné avec le néon ; des personnages nus dans tous les sens, reprenant et poussant à l'extrême l'idée des enseignes à caractère sexuel, son kamasutra contemporain brille de mille feux. L'évocation ne fait aucun doute ici, les jeux de la nuit, les plaisirs secrets et inavoués sont exposés au grand jour, dans des œuvres où le clignotement attire le regard. On peut retrouver dans certains de ses travaux et des miens, une corrélation dans la dimension scénique que prennent les installations. Proche de la scénographie, les visiteurs ont à déambuler pour “activer” l'œuvre.

YANN POCREAU

J'ai découvert récemment l'artiste québécois Yann Pocreau. La première chose qui m'a attirée dans son travail est évidemment l'omniprésence de la lumière. Puis de constater que son sujet de prédilection et ses intérêts touchent de très près les miens. En effet, sa recherche principale porte sur la présence de la lumière dans des espaces précis et ce que peut suggérer sa présence, sur le plan narratif. Son travail a d'abord connu une phase photographique importante où il explorait aussi la lumière en tant que matériau principal, exploitant ainsi ses qualités physiques, la diffraction etc. Il a

⁹ SIMON, Joan, *Breaking the Silence : an Interview with Bruce Nauman, Art in America*, 76, n°9, New York, 1988, p. 15.

travaillé à sa mise en scène tant dans l'image photographique que dans l'architecture. L'artiste a aussi travaillé avec des objets lumineux directs, comme des ampoules à filament qu'il a assemblées en sculptures. Enfin, il y a des installations où le potentiel narratif de la lumière ne peut nous échapper, comme dans sa « cathédrale » de 2013. Il y offre à la fois une expérience sensorielle forte, tel un rayon du soleil que l'on capte en plein œil, tout en y évoquant un souvenir, une image connue de tous issue de l'expérience collective, celle de déambuler silencieusement dans une église. Cette œuvre est intéressante car elle réunit plusieurs aspects de son travail. L'image en deux dimensions, celle de la cathédrale, est mise en scène dans une architecture (celle de la galerie). Puis l'artiste est intervenu pour ouvrir cette cloison, afin d'y laisser pénétrer une lumière artificielle forte, se voulant la représentation d'une lumière naturelle.



Figure 6 : Yann POCREAU, *Cathédrale*, Impression sur papier peint, système d'éclairage, machine à fumée, interventions, Collection MAC de Montréal, 2013.

Cela me rappelle un projet que j'ai réalisé en 2017, et qui portait aussi sur le potentiel narratif des lumières d'églises. J'avais recréé un confessionnal tout en carton. Ce matériau léger et fragile, vient en contradiction avec l'architecture des lieux de cultes qui sont faits de matériaux lourds et écrasants, donnant un certain « poids » à la religion qu'ils abritent. Il y eut une première longue période de création où j'ai découpé toutes les petites croix formant la grille du confessionnal. Je les ai placées à une certaine hauteur, pour que cela soit à la hauteur des yeux, que l'on soit assis ou debout. Derrière la structure en carton sont installés deux spots, avec deux gélatines chacun. Rouge et vert pour le premier, jaune et bleu pour le second. L'angle selon lequel ils sont placés donnent certains rayons de lumière colorée, qui créent toute l'atmosphère. Une ambiance psychédélique voire cinématique, qui se veut faire référence aux vitraux d'église. Il s'agissait également d'un travail portant sur le silence, et ce dernier fut partie prenante tant dans la création même de l'œuvre que dans sa présentation, ainsi que dans ce qu'elle amenait à vivre au spectateur.

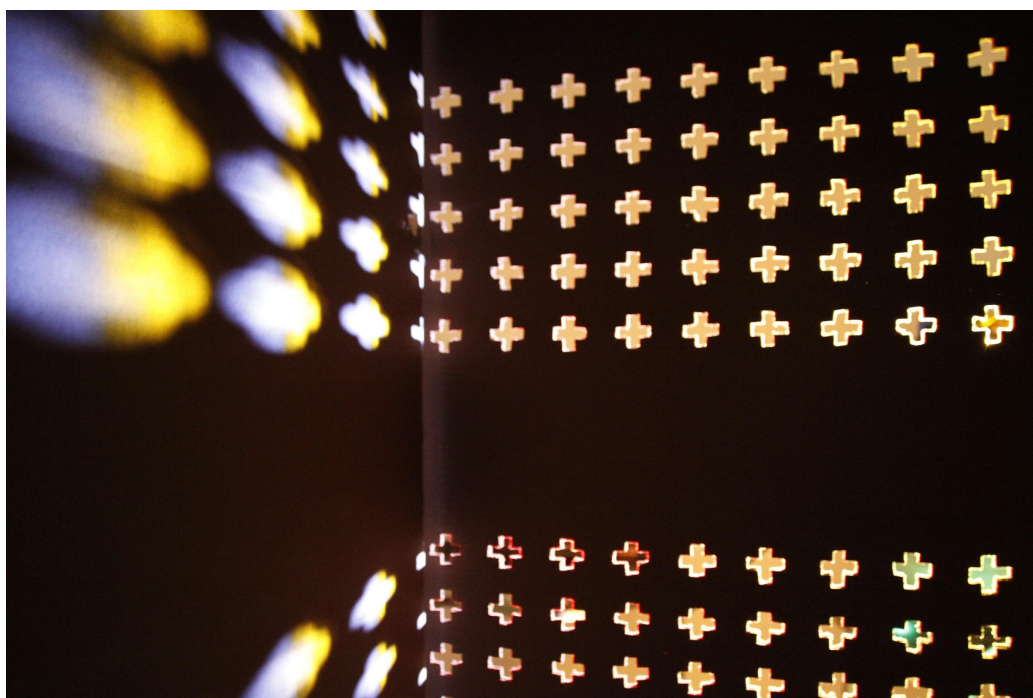


Figure 7 : Ninon JAMET, photographie de l'installation *Zone Silence 2*, Chicoutimi, 2017.

Le parcours de recherche de Yann Pocreau est vraiment intéressant et caractéristique, selon moi, pour qui travaille avec et sur la lumière. Entre le 2D et la 3D, l'artiste fait des va et vient mais explore toujours, plus ou moins, la même thématique : Comment faire dire quelque chose à la lumière, comment la mettre en scène de manière à ce qu'elle soit évocatrice ? Tout comme le fait d'exploiter des objets lumineux directs, comme des ampoules ou des néons, la plupart des artistes de la lumière le font et sans chercher à cacher l'objet. Au contraire, la source même de la lumière est mise en avant, magnifiée, assumée. Je remarque aussi une similitude dans le parcours, du passage de la photographie au volume.

2.2 LUMEN, OU LE MONDE NATUREL

LUDOVIC SAUVAGE

Simple et efficace, l'œuvre *Plein soleil* de Ludovic Sauvage a beaucoup à dire sur et avec la lumière. Un diaporama de 81 diapositives est projeté, il s'agit de photos collectées auprès d'un particulier, derniers témoins de vacances passées dans le Sud de la France, là où le soleil de la Provence est réputé ardent.



Figure 8 : Ludovic SAUVAGE, *Plein soleil*, détail de l'installation, 2014.

Ces cartes postales caractéristiques, où il ne pleut jamais, représentent un idéal transpercé par les rayons du soleil. Ici, l'artiste a perforé les diapositives en leur centre, obtenant ainsi, un énorme soleil. La répétition que produit la projection nous fait vite comprendre l'intention. Le paysage est presque défiguré par cette ablation. Pourtant, comme le fait de regarder le soleil de face nous brûle les yeux, ici c'est comme si la lumière du projecteur avait brûlé en son centre la diapositive. Cette absence nous parle aussi de la chaleur qu'on peut aisément imaginer dans un tel paysage. À force de répétition mécanique, nos yeux s'habituent à la présence du trou, la persistance rétinienne intervient alors et il est de plus en plus difficile de déchiffrer au plus vite le paysage alentour, avant que l'image ne change. Ludovic Sauvage reproduit en quelque sorte, l'effet d'aveuglement du Soleil, quand regardé de face. Alors que l'on regarde ces diapositives sans soleil représenté, le rendu n'en est que d'autant plus fort. Ce genre de travail me touche notamment car il est du domaine de l'archive et de la sauvegarde, en quelques sortes. J'ai personnellement un goût prononcé pour les vieux objets, du projecteur rétro aux premiers appareils photographiques en passant par les vieux outils, il y a quelque chose dans leur esthétique qui me fascine plus que le tout-en-plastique d'aujourd'hui. Idem pour les vieilles cartes postales, j'ai tendance à avoir diverses collections d'objets et images appartenant au passé. Si celles de Ludovic Sauvage ne proviennent pas directement de sa collection personnelle, les sons que l'on entend dans l'exposition *Nyx, don't be afraid*, sont issus de mes propres archives.

KATIE PATERSON

Katie Paterson est une artiste écossaise née en 1981. Elle collabore avec des scientifiques et des chercheurs internationaux¹⁰, pour développer de nouvelles technologies sophistiquées, et qui explorent les thèmes de l'intime, des questions philosophiques et du poétique, dans les liens que les gens entretiennent avec leur environnement. Elle s'intéresse au cosmos et au temps, à notre place dans l'univers et à comment ouvrir de nouvelles perceptions. En 2008, elle a travaillé avec des chercheurs

¹⁰ Avec l'Agence Spatiale Européenne notamment, pour le projet *Campo del Cielo, Field of the Sky*, 2014.

à créer un globe qui simule la lumière de la Lune. Suite à des mesures spectrales de la lumière lunaire, un set de 289 globes voit le jour (Voir photo ci-dessous). Il permet de fournir à un être humain à la durée de vie relativement « normale » (calculée selon des statistiques), assez de globes de lumière lunaire qu'il en faut pour toute sa vie.

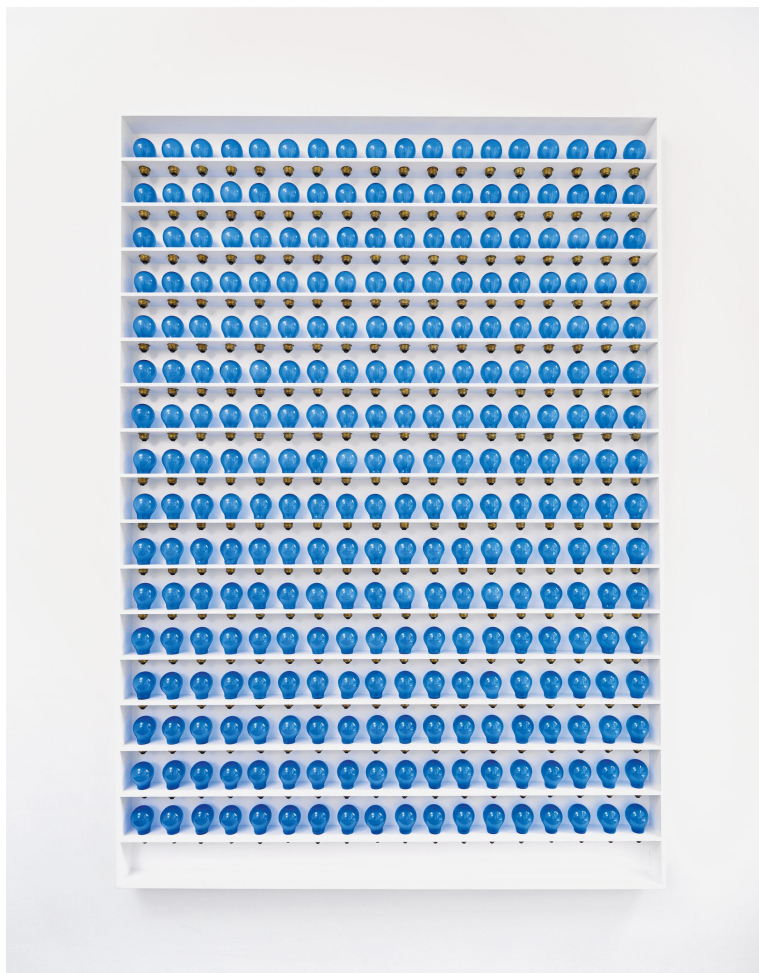


Figure 9 : Katie PATERSON, photographie de *Light Bulb to Simulate Moonlight*, 2008.

Encore une fois, le côté manufacturé de l'objet, renforce la poésie de ce qu'il contient. Entre le côté scientifique d'Olafur Eliasson et le minimalisme de Felix Gonzalez-Torres, le travail de Katie Paterson n'en est que plus sensible. Elle questionne notre rapport à l'échelle, celle du temps et de l'espace. La Lune, satellite à notre portée visuelle (et physique pour certains), demeure cependant

inaccessible dans le sens où l'homme ne peut pas la contrôler. Qui ne rêverait pas d'être baigné dans une nuit de pleine lune, sans avoir à en attendre la manifestation cyclique ? Et bien Katie Paterson a rendu ce caprice possible. Et à l'échelle d'une vie. De combien de « globes de lune » aurai-je besoin, pour éclairer ma vie ? 289. Grâce à leur disposition dans cette étagère, on peut les visualiser en un seul regard. C'est un exercice d'inventaire précieux qu'a fait là Katie Paterson.



Figure 10 : Katie PATERSON, photographie de *Light Bulb to Simulate Moonlight*, 2008.

Quand on s'intéresse à la lumière, on passe inévitablement par celle de la Lune. En 2017, j'ai réalisé l'installation *Contre vents et marées*, dont la seule lumière de l'espace était celle issue d'une projection vidéo au plafond. Une eau noire, dont les vagues se trémoussent lentement, offre une certaine lumière dont le spectre est très proche de celui de la lumière lunaire. Le visiteur était d'abord totalement aveugle, puis une fois ses yeux habitués à l'obscurité, il y voyait comme lors d'une nuit de

pleine lune. Le fait d'avoir mis la lumière lunaire « en boîte », pourrait aussi être une métaphore de notre rapport à la nature, à l'énergie et à son exploitation, à sa commercialisation. Ainsi, la contradiction de l'œuvre de Katie Paterson, représente bien le fonctionnement de l'être humain, et l'objet manufacturé épuré, sublime le tout.

OLIVIER CLAUSSE

Une autre manifestation de la nature, celle créée par Olivier Clause. Scénographe et éclairagiste français, il conçoit divers environnements pour des productions théâtrales, musicales et performatives. En 2015, il réalise l'installation « le Champ », où lumière et son cohabitent significativement. *Le Champ* est composé de soixante douze ampoules à filament tungstène, installées sur des « piquets » et réparties pour former un grand carré, rappelant la forme du champ. Des sons se font entendre, tantôt un coassement, tantôt le bruit des oiseaux et celui du vent. La diffusion du son est jumelée avec celle de la lumière, créant ainsi des variations d'intensité lumineuse.

Cette œuvre est un bon exemple du potentiel narratif et évocateur de la lumière. À ce sujet, l'auteur dit que c'est une : « création librement inspirée des reflets d'un champ de blé au soleil et de l'ensemble des souvenirs inhérents à ces moments purement contemplatifs. » Pour quiconque ayant déjà vécu à la campagne, on imagine assez bien l'univers auquel il fait référence, lorsque l'on contemple son *Champ*. Un orage éclate à un moment donné dans l'œuvre, et c'est alors une effervescence lumineuse qui se joue. L'immatérialité apporte un côté ludique, car si les ampoules sont mises en avant ici comme seules composantes visibles de l'œuvre, c'est bien le dialogue entre le son et la lumière qui attire et fascine le visiteur. Lorsque l'on comprend la liaison entre les deux sources, on appréhende avec envie la suite des événements, une histoire est alors créée sous nos yeux, avec la mémoire et l'histoire de chacun, pour seule limite.



Figure 11 : Olivier CLAUSSE, photographie de l'installation *Le champ*, 2015.

2.3 DE L'ARTIFICIEL À LA MYTHOLOGIE CONTEMPORAINE

Il sera question ici d'explorer l'usage de la lumière artificielle chez certains artistes, et comment celle-ci contribue à créer une mythologie contemporaine, dans le sens où ces objets créés au XIXe et XXe siècles, commencent à avoir leur propre histoire au XXIe siècle.

TODD HIDO

C'est majoritairement à bord de sa voiture, que Todd Hido découvre les paysages, les gens qu'il va photographier. L'artiste travaille seul, sans assistant, sans éclairage supplémentaire, seulement lui et sa caméra. Pourtant, lorsque l'on regarde son travail, il y a des ambiances dignes des plateaux de cinéma. Des banlieues américaines quasi désertes, où seule la lumière nous donne une certaine trace de vie. Le « décor » est banal, presque impersonnel, une maison dont le même modèle à une couleur près, est répliqué quelques mètres plus loin. Des fenêtres souvent masquées par un rideau, émane une lumière forte, presque surréelle. Cependant, si une atmosphère étrange transpire de ces images,

aucune supercherie ici. Tout est pris dans l'état dans lequel il a été trouvé, seule la caméra va jouer sur certaines modalités, comme le temps de pose, ce qui confère aux lumières de Todd Hido, un souci des détails, elles révèlent les aspérités du sol, les craquelures des murs. L'auteur ne cherche pas à dresser un portrait glamour des États-Unis. La lumière jaillissante des entrées, semble comme nous appeler, tels les rayons d'un vaisseau spatial attirant sa proie, c'est comme si la lumière s'adressait à nous. Par ailleurs, chacun peut voir dans ces maisons, quelque chose de familier, un univers déjà rencontré et qui n'est pourtant pas le nôtre. Todd Hido est aux abords de la photographie documentaire, avec ses images parfaitement cadrées, maîtrisées de A à Z. Elles sont pourtant plus intimes qu'elles n'en ont l'air. En effet, l'auteur a lui-même grandi dans un environnement similaire à celui de ses images, et retrace alors une sorte d'itinéraire mémoriel, dont la lumière ambiante va faire ressurgir les souvenirs d'une époque révolue. Il renforce le côté atemporel de ses photographies en



Figure 12 : Todd HIDO, photographie extraite de la série *House Hunting*, 56 pages, 26 photographies en couleur, 13x17", Nazraeli Press, Tucson, 2001.

privilégiant les prises de vues au lever ou au coucher du soleil, ce qui donne une lumière spéciale, entre chien et loup, où l'on ne sait plus trop si l'on est le matin, ou le soir.

FELIX GONZALES-TORRES

Dans un autre registre, j'ai toujours aimé le travail délicat de Felix Gonzales-Torres. Artiste cubano-américain né dans les années cinquante, il commence à faire des guirlandes électriques en 1991, date à laquelle son compagnon disparaît des suites du SIDA¹¹. *Untitled (Last light)* est une guirlande composée de 24 ampoules, à l'image des vingt-quatre heures d'une journée. Elles sont changées au fur et à mesure qu'elles s'éteignent, représentant ainsi le passage du temps, le phénomène cyclique de la vie et de la mort.



Figure 13 : Felix GONZALES-TORRES, photographie de l'installation *Untitled (Last Light)*, guirlande de 24 ampoules, Centre Pompidou, Paris, 1993 (acquisition 2010).

¹¹ Maladie dont Felix Gonzales-Torres est aussi porteur et dont il mourra en 1996.

Cette œuvre est intéressante par sa simplicité et par le pouvoir d'évocation qu'elle peut avoir. Un visiteur ne connaissant ni l'histoire ni l'œuvre de Felix Gonzales-Torres, passera peut-être devant cette guirlande en se disant « ah tiens, une guirlande. ». Il se peut que cela lui évoque sa propre guirlande, chez lui, celle accrochée dans le jardin, ou celle de Noël toujours pas débranchée. C'est un phénomène d'association qui se déclenche, selon moi, lorsqu'une œuvre est composée en tout et pour tout, d'un seul objet manufacturé. Gonzales-Torres, issu du minimalisme et de l'art conceptuel joue consciemment de ça, comme en témoignent ses tas de bonbons, où chacun peut se servir, métaphore de la propagation du virus du SIDA. C'est un aspect de son œuvre que l'on retrouve dans mon travail : Comment un objet produit en masse industrielle et a priori, dépourvu d'affect, peut-il cependant faire naître des émotions chez le regardeur ? Dans un second temps, peut-être que le visiteur aura vu le titre de l'œuvre, *Untitled (Last Light)*, dernière lumière ...

Quelle est-elle ? La dernière avant la nuit, celle qu'on ferme avant d'aller se coucher ou, dans ce cas-ci, métaphore d'une vie qui s'éteint mais qui sera inévitablement remplacée par une autre, un autre jour, à une autre heure, autre part sur le globe, ou peut-être exactement au même moment. Une image très forte je trouve, de ce que peut raconter un objet, sans afficher frontalement le fond du propos. C'est d'ailleurs un parti que j'ai toujours pris, celui de ne pas communiquer ouvertement le sens d'une œuvre. Il peut y avoir bien entendu des éléments explicites, mais je n'ai jamais cherché à faire des œuvres qui doivent absolument être fournies « avec le manuel. » Je ne pense pas que ce soit le cas de Felix Gonzales-Torres non plus, et c'est sans doute l'une des nombreuses choses que j'apprécie chez lui.

CLAUDE LÉVÊQUE

Avant d'être reconnu comme artiste et de se définir lui-même comme tel, Claude Lévêque est d'abord issu du milieu punk des années soixante-dix et quatre-vingt, en France. Cette expérience est à la base de son univers plastique et conceptuel. Son inspiration vient du milieu de la fête continuelle,

de la musique trop forte et au rythme frénétique. Beaucoup de ses travaux sont réalisés in situ, avec les matériaux qu'il trouve sur place, il travaille surtout à installer une certaine ambiance, où la lumière et le son jouent un rôle privilégié.

Son œuvre est composée de plusieurs approches. Il y a d'un côté les grandes installations lumineuses et sonores, les premières étaient constituées d'objets de son enfance, puis, de plus en plus l'artiste s'est allégé pour se concentrer principalement sur la lumière. Les spectateurs sont souvent invités à déambuler dans des espaces impersonnels mais dont la lourde ambiance n'est pas sans pouvoir évocateur d'événements plus ou moins sombres de l'Histoire. Son art se veut être un reflet de la société et pour cela, l'artiste ne fait pas dans la dentelle, jusqu'à frôler, parfois, certaines limites de l'éthique. Cependant il sait manier sujets forts et esthétique léchée, minimaliste.

Le Grand Sommeil est une installation immersive qui déjoue les sens sur plusieurs plans. Si la couleur à profusion nous rappelle Turrell, le spectateur y est totalement immergé. Des lits de néons stylisés sont accrochés à l'envers, au plafond, déjouant ainsi nos habitudes de perception et de gravité. La lumière modifie ici radicalement l'espace afin de déstabiliser le spectateur. Tout comme Turrell déstabilise pour éveiller, émerveiller, Nauman pour questionner, Lévêque nous amène à réfléchir sur les codes de notre culture.

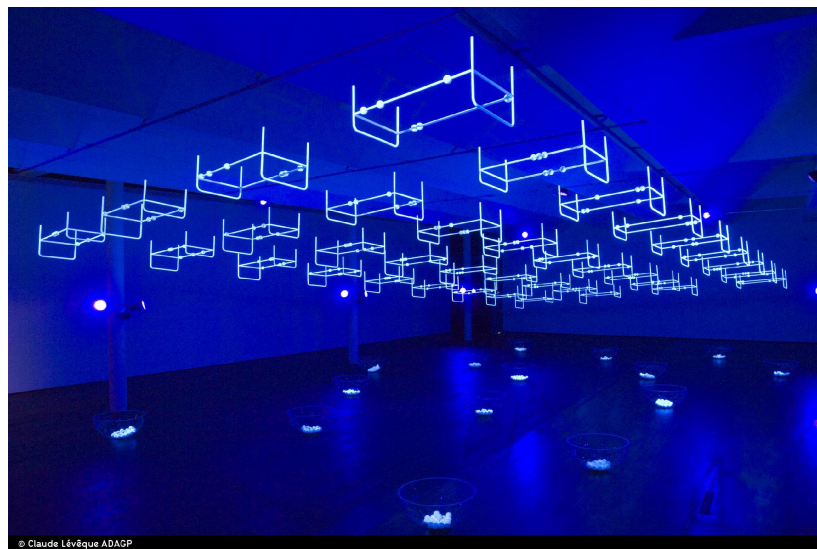


Figure 14 : Claude LÉVÊQUE, photographie de Marc Domage de l'installation *Le Grand Sommeil*, 36 lits en PVC, boules blanches en polystyrène, demi-sphères en Plexiglas, lumière noire, diffusion sonore, in situ MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2006.

L'autre versant de son œuvre sont ces écritures en néon, des phrases écrites par une main tremblotante (qui fut longtemps celle de sa mère) et qui délivrent un message sans rédemption : « regarde les rire », « mon cul, ma vie, mes couilles », « nous sommes heureux », « ta gueule » ... Il reprend l'esthétique des lumières des villes, ces enseignes aux néons clignotants, agressant dans la nuit et qui veulent nous imposer un discours auquel nous n'adhérons pas forcément. Ici c'est tout le contraire, l'artiste voit cela comme l'opposé d'une injonction, plutôt un refus d'obéir, coûte que coûte. Ces *statements* sont une sorte de mantras contemporains et occidentaux, dont le matériau industriel par excellence, reflète bien une certaine mentalité, une façon d'être occidentale. Le néon est comme le soleil dans le sens où regarder sa lumière en plus de vous éblouir, vous fait mal à la rétine. Pour Claude Lévêque, comme pour Bruce Nauman, la lumière agit sur le cerveau, la conscience : « comme elle met à vif cette matière grise à feu, elle est *substance psychotrope qui influe sur les sens, sur la mémoire* »¹².



Figure 15 : Claude LÉVÊQUE, photographie de l'œuvre *Castorama (mon cul, ma vie, mes couilles)*, Néon bleu, écriture Léo Carbonnier, 200 x 200 cm, Collection privée, photo Claude Lévêque, 2005.

¹² BLAYO, Anne. (2005). *Le néon dans l'art contemporain, Obscure clarté*. Paris : L'Harmattan.

2.4 DE L'IMMERSION AU NON-LIEU

Outre le fait que nous ne sommes plus dans un rapport frontal, l'immersion permet, selon moi, d'atteindre le visiteur au plus près. Il peut certes « quitter » l'œuvre dès qu'il le souhaite, mais cela reste une expérience radicalement différente, de celle d'être face à un tableau, par exemple. J'ai déjà évoqué l'idée "d'activer" une œuvre. J'entends par là que si le visiteur ne prend pas le temps ou la peine d'explorer plusieurs points de vue, il manque certainement une grande partie de l'œuvre, ce qui va en altérer sa compréhension. La dimension temporelle joue donc un grand rôle à mon sens, et distingue une œuvre immersive d'une installation « classique ». *Oracle* (1962) de Robert Rauschenberg par exemple, est une installation que l'on ne peut définir comme immersive pour moi, car elle n'englobe pas le spectateur. Il peut en faire le tour, passer à travers peut-être, entendre des choses, mais leurs espaces divergent. Dans l'autre cas, le visiteur doit pénétrer dans l'œuvre. Elle couvre à peu près 360 degrés. En tout cas c'est comme cela que je conçois mes « environnements ». De haut en bas, tous les aspects sont pris en compte. Être immergé dans une œuvre est une expérience de l'ordre du sensoriel, puis du sensible. Nos sens semblent plus développés lorsque nous sommes dans des endroits inconnus. Les lieux publics et totalement artificiels m'intéressent aussi, à exploiter, dans ce qu'ils confinent l'humain dans un certain anonymat. L'ethnologue français Marc Augé a développé le concept de "non-lieu", un espace interchangeable, où la personne ne peut pas s'identifier. Aucun marqueur culturel, historique ou identitaire n'est présent. Ainsi, le visiteur demeure dans un flou spatio-temporel. Quand se pose la question « Quel est cet endroit ? » peut mener à se demander « Qui suis-je ? ». Je ne fabrique pas de *non-lieux* étant donné qu'il y a certains marqueurs dans mes installations. J'entends souvent des gens dire qu'ils ont l'impression « d'être dans un rêve », quant à certains de mes travaux. Cela rejoint encore l'inquiétante étrangeté, un univers que l'on reconnaît avec quelque chose "qui cloche". Pour conclure, l'immersion offre certains défis. Maîtriser les différents éléments qui composent l'œuvre tout comme valider le lieu d'exposition, sa capacité à pouvoir être totalement retourné, modifié, afin d'offrir une expérience riche au visiteur.

2.4.1 UNE IMMATÉRIALITÉ SIGNIFICATIVE

L'immatérialité vient, elle aussi, nous chercher dans les sens. Elle fait appel inconsciemment à notre mémoire, peut-être plus qu'une seule œuvre visuelle.

« Arriver à faire une œuvre aussi efficace qu'une odeur qui agit sur l'inconscient animal qui nous gouverne. Une œuvre comme le parfum du pain. Une zone d'ombre entre deux masses de lumière, une lame d'ombre suspendue par des clous d'or¹³. »

On peut faire un parallèle physiologique, lorsque nous étions dans le ventre maternel et que notre premier contact avec l'extérieur se passait par le son, les vibrations. Puis après notre naissance, si tous les sens se développent au fur et à mesure, l'odorat et l'ouïe sont en éveil constant. Ainsi il existe des mémoires plus profondément ancrées en nous que la mémoire visuelle. Comment le souvenir de la chaleur d'un rayon de soleil sur la peau, peut être réactivé dans une œuvre d'art ? Comment faire d'une œuvre une madeleine de Proust¹⁴ de par son immatérialité ? C'est ce que j'aimerais explorer. Je le fais déjà un peu, dans certaines œuvres, en voulant traduire une expérience esthétique immatérielle, dans une installation, où ses propres éléments, lumineux et sonores, veulent rappeler l'expérience de base. Le duo lumière-son est un incontournable en art. Comme on l'a vu avec l'œuvre d'Olivier Clause, de ces deux seules composantes peut émaner une narrativité singulière. Le son ajoute une couche de sens supplémentaire à une œuvre seulement lumineuse. L'on aime souvent à jouer sur le paradoxe entre ce que l'on entend et ce que l'on voit. Comme au cinéma, dès que le son n'est pas raccord au visuel, on le remarque instantanément. Ce décalage des sens contribue au décalage dans la réalité. C'est donc un effet que l'on retrouve souvent en arts visuels, territoire où le son et la lumière sont autorisés à faire chambre à part.

¹³ PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris : éditions Beaux-Arts de Paris, 2008. Page ?

¹⁴ PROUST, Marcel. (1913-1927). *Du côté de chez Swann*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris : Bernard Grasset et Gallimard.

2.4.2 ERRANCES CRÉATRICES

DEPARDON – HIDO - DEBORD

En l'an 2000, après une carrière de photojournaliste et photo-reporter, Raymond Depardon profite d'une carte blanche pour mener un travail sur l'errance. L'errance comme matière et comme fond. Il se demande avant tout, ce qu'est réellement l'errance, entre mot à la mode, maladie psychique et concept, quel est le vrai sens de l'errance s'il en est un ? Comment devient-on errant et quelles sont nos aspirations ?

J'ai trouvé cette notion d'errance alors que je me questionnais sur de la méthodologie "pure". Les idées se trouvant derrière des mots tels qu'herméneutique ou phénoménologie me parlaient, je me retrouvais dans certains, mais ce n'était pas moi. Il y avait quelque chose de plus vif et physique dans ma manière de travailler, qui ne pouvait se retrouver derrière un mot-ique. Alors je réfléchis à comment mes projets arrivaient, de ma tête à leur concrétisation, quel est le processus, comment pourrai-je le résumer en un seul mot ? Il me semble qu'il y a quelque chose de très intuitif, selon le moment, où je me trouve et ce que je vois, entends, lis, une information va prendre le dessus sur une autre, ou une corrélation entre plusieurs va avoir lieu. Je cherche sans chercher, je suis disponible à la réception, mais c'est bien une vision intuitive du projet qui va apparaître à un moment donné. C'est comme se réveiller après un rêve mouvementé, on en garde une image en particulier, à laquelle on s'attache pour ne pas oublier. Ici c'est la même chose. Plus tard je lis un article sur le travail du photographe Todd Hido. Il raconte son errance à travers les rues de lotissements pour trouver ou plutôt tomber sur la bonne maison qui rejoindra sa série *House Hunting*. Il conduit pendant des heures, il peut trouver quelque chose d'intéressant cette nuit-là comme il peut rentrer sans rien. Il y a une intention à la base, un élan de mobilité mais qui ne détermine pas forcément, pas plus qu'il ne garantit le résultat de la virée. Je me reconnais dans ce qu'il évoque, comment il erre aujourd'hui dans son processus artistique, comme il errait lorsqu'il était enfant sur son bicycle.

Alors qu'il amorce son travail sur l'errance, Raymond Depardon va aux fondements, du latin médiéval *iterar*, « voyager, aller droit son chemin¹⁵. » On retrouve aussi l'idée d'itinéraire dans ce mot. Dans divers dictionnaires, les définitions tournent autour d'idées connexes, entre « aller ça et là à l'aventure » et « s'égarer, faire fausse route, se tromper » (*ibid.*), il faut pour sûr prendre un chemin, sans penser à sa direction, mais par où il risque de nous faire passer. Dans l'errance ce n'est pas tant la destination qui compte, que le voyage qui nous y amène. Je pense que Depardon met le doigt sur quelque chose de pertinent lorsqu'il parle de « la quête du lieu acceptable » ; ainsi que celle du « moi acceptable ». « La quête du lieu acceptable, c'est la colonne vertébrale de l'errance. Sinon, on est dans le voyage, on est dans autre chose ». L'errant est donc à la recherche de quelque chose dont il saura la nature quand il le verra, mettant ainsi un terme, à l'errance, jusqu'à la prochaine « quête ». Depardon fait de l'errance une méthode, de par le hasard qui guide ses choix de navigation, ainsi que par les règles qu'il s'impose, comme celle de ne jamais retourner en arrière.

Baudelaire, quant à lui, parlait de « flâneur¹⁶ » plus que d'errant. Le flânage est vu lui aussi comme une action d'aller ça et là sans but. Pour le poète le flânage consiste plus au fait de se sentir bien partout où l'on se trouve, la notion de chez soi perd ses frontières, on revient en quelques sortes à un nomadisme éclairé. Il est intéressant de noter comment évolue ce concept aujourd'hui. Toujours employé de manière péjorative, certaines banques se dotent aujourd'hui d'une pancarte « interdit de flâner » dans leur hall d'entrée. Mis en parallèle avec le développement des centres urbains, on est amené à croire qu'il faut à tout prix savoir où l'on se dirige dans la vie. Cette image colle bien aussi aux artistes, qui sont parfois vus comme des marginaux, outsiders. Baudelaire parlait d'ailleurs de cet attribut, flâneur, en référence aux artistes dont l'esprit est libre, vagabond et sans limites.

¹⁵ DEPARDON, Raymond. (2000). *Errance*. Paris : Seuil.

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. (1863). *Le peintre de la vie moderne*. Paris : *Le Figaro*.

Guy Debord est un théoricien, poète, révolutionnaire français du XXe siècle. En 1955 et 1956 il développe les notions de « psychogéographie » et de « dérive ». Je relie la psychogéographie à l'errance et à ma recherche, dans le sens où elle est l'étude de l'expérience affective de l'espace par l'individu. Ainsi, ces chercheurs ont analysé comment un milieu géographique, urbain ou non, peut affecter les émotions et le comportement de ses utilisateurs. Le côté artistique de cette recherche se révèle dans la création de cartes psychogéographiques, où les tracés rapportent les différentes émotions ressenties par les personnes selon les lieux. Dans mon cas, ce serait l'expérience affective *de la lumière* par l'individu que j'étudie. Je pars aussi de faits et lieux objectifs, dans lesquels j'apporte ma subjectivité, pour après rapporter cette expérience sous forme d'installation plutôt que de carte. En regard de la théorie situationniste, je considère que l'art se situe autant dans le moment, la situation qui est créée via l'installation, que dans la matière, la plasticité des composantes. Le visiteur peut être aussi bien touché par l'un que par l'autre.

Le mot *errance* a longtemps eu une connotation négative, peut-être encore aujourd'hui. Cependant pour celui qui le comprend, l'utiliser comme méthode peut se révéler efficace. Les exemples de Raymond Depardon et Todd Hido qui ont tous deux, par la suite, livré de magnifiques ouvrages photographiques, le démontrent. Si le point de départ de mes projets réside dans une certaine errance, la suite du processus de création s'avère totalement maîtrisée. Comme dans la métaphore du rêve duquel on émerge, il suffit de s'accrocher à l'image qu'on a en tête, jusqu'à ce qu'elle devienne réalité.

CHAPITRE 3

NYX

Night doesn't fall.

It rises.

James TURRELL¹⁷

¹⁷ HALBREICH, K. CRAIG, L. PORTER, W. (1983). *Powerful Places : an Interview with James Turrell.*

3.1 AMORCES

Savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va. Je vais présenter quelques projets antérieurs qui ont été les prémices de cette recherche-création. Ils permettent aussi, je pense, de mieux saisir le chemin parcouru et les questionnements rencontrés. Ce qui va suivre prend plus la forme d'un journal de bord, pour relater plus précisément mon expérience et le processus créatif. L'abondance de détails me paraît utile pour qui n'a pas vu l'œuvre de ses yeux.

3.1.1 ZONES SILENCE, AUTOMNE 2017.

J'ai réalisé deux micros installations dans les salles d'études du second étage de la bibliothèque de l'UQAC. Ces endroits sont appelés « zones silences ». Il m'est venu l'idée de travailler ici après la présentation du bibliothécaire en art, à la rentrée, lorsqu'il a dit que « puisqu'on ne pouvait pas enfermer le bruit, on a essayé d'enfermer le silence ». Mon projet part de là, « enfermer le silence ». J'ai tout de suite voulu faire un duo ou trio d'installations, qui seraient en résonance, plus dans le fond que dans la forme. À la vue de la première salle, je ne voulais pas trop modifier l'espace mais plutôt tirer profit de toutes ces surfaces planes et uniformes. La première installation, *Zone silence 1* comporte deux étapes de création, une performance de trois jours qui a précédé l'installation en elle-même. J'ai réalisé un mandala de sable sur la grande table occupant l'espace. Le mandala de sable est une technique méditative des moines tibétains. Ils réalisent ces mandalas à plusieurs, en silence. Il y a une grande intériorité dans cette pratique, que j'ai voulu reproduire en m'imposant un certain contexte de création, en plus de celui de l'espace auquel j'étais contrainte. Je ne me suis pas mise de musique en travaillant, pour ne pas divertir mon esprit et être totalement présente à la création. Je n'ai pas fait de recherches esthétiques sur le mandala avant non plus, volontairement, pour ne pas m'influencer dans mes choix de couleurs ou de formes. Laisser libre cours au geste créateur, en prenant les décisions au moment venu. Comme dans la tradition, dès que je l'ai fini, je l'ai détruit, avec un pinceau, je l'ai ramassé vers le milieu, en tournant autour, puis mis dans un contenant

circulaire transparent. Pendant sa réalisation j'étais filmée : une caméra qui filmait les détails, mes mains de près, une pour l'ensemble, et une fixée au plafond, me filme en plongée, toute la table contenue dans son cadre. Après avoir fini le mandala, j'ai tout enlevé et installé des mini projecteurs. Un au plafond au même endroit d'où j'avais été filmée, la table où avait été réalisé le mandala servant maintenant de support de re-projection. Deux projecteurs installés sur la table, projetant sur deux murs. On retrouve ici la symbolique du chiffre « trois ». On a trois moments de la création, sa naissance (projetée sur la table), pendant (en détails projetée au mur) et la destruction, la fin projetée ailleurs. Cela fait aussi référence au symbole de la trinité dans la religion etc. Chaque vidéo tourne en boucle, le spectateur peut entrer à n'importe quel moment, et demeurer silencieusement. La vitesse est en temps réelle et on peut voir comme l'acte en lui-même demande beaucoup de temps, tout cela pour entrer dans un certain état méditatif. Sur la table demeure également l'urne contenant le mandala.



Figure 16 : Ninon JAMET, *Zone Silence 1*, Installation vidéo, Chicoutimi, 2017.

3.1.2 FORÊT, HIVER 2018.

L'installation *Forêt* est née d'une errance dans le paysage. À l'orée du bois où la nature côtoie l'artificiel. Le territoire est scindé en deux par une ligne de bitume le long de laquelle sont plantés à intervalles réguliers, des arbres d'une autre espèce. Au Canada il s'agit de véritables troncs d'arbres en haut desquels sont érigés un système électrique. Ce dernier permet de distribuer l'électricité aux hommes et de rendre un certain type de communication possible. Un boîtier électrique, des isolateurs, des fils et le tour est joué. Je constatais la ponctuation chorégraphiée de ces poteaux de téléphone, un certain soir, quand les fils qui les reliaient me parurent brillants, lumineux. Je me suis dit que ce serait beau, ces fils de lumière dans la noirceur du bois. Les troncs, les poteaux, c'est à s'y méprendre. Alors pourquoi ne pas en faire une forêt à part entière ? Je pense à leur fonction et imagine tous ces coups de téléphone, ces conversations d'un bout à l'autre du fil, pour se dire qu'on arrive, que tout va bien, qu'on va avoir du retard, qu'il y a encore une grève, pour parler de la météo, pour dire je t'aime et pour mettre un terme. L'idée prend forme dans ma tête, une forêt éclairée par ces seuls fils et dont les troncs renferment des messages à livrer. *Forêt* a été pensée et conçue comme suit. J'ai d'abord lancé un appel à participation sur les réseaux sociaux, afin de recueillir tout le son qui servira au projet. Les personnes ont eu pour consigne de « s'enregistrer laissant un message sur un répondeur ». Elles pouvaient le laisser à qui elles voulaient, pour dire ce qu'elles souhaitaient, que cela ait du sens ou non. Le passé m'avait déjà montré que le partage sur les réseaux sociaux fonctionnait et ce fut encore une fois le cas, lorsque les premiers messages arrivèrent dans ma boîte de messagerie électronique, quelques heures plus tard. J'aime travailler comme cela, avec une part du projet qui est littéralement confiée aux autres. Avoir une donnée sur laquelle je n'ai pas d'emprise. Cela permet la surprise, j'ai parfois eu des craintes que cela ne marche pas, que la matière que je reçois est loin de ce que j'imaginai. Par chance, c'est toujours un beau pari. Des messages d'amour à des personnes défuntes, des messages de bonne fête, des messages humoristiques, des récits de rencontre, des messages sérieux et des messages honnêtes.

L'installation est constituée de huit sono-tubes (tubes circulaires en carton) d'environ six pouces de diamètre. Ces tubes ont une base fixe composée de béton et de mousse expansive, ainsi ils sont suffisamment stables et autoportants pour ne pas tomber en cas de passage, ni ne devoir être fixés par le haut. À l'intérieur de chacun, descend en rappel un petit haut parleur qui s'arrêtera à hauteur d'homme. Tout le filage est fixé au plafond et converge vers un coin où est installée la technique. Celle-ci se compose d'un ordinateur sur lequel le logiciel MAX s'occupe de la spatialisation et de la temporalisation du son. Il y a également quatre amplificateurs auxquels sont reliés les hauts parleurs, ainsi qu'une carte son reliée à l'ordinateur. En contexte d'exposition, un rideau noir et autres subterfuges permettent de rendre le dispositif invisible. En haut de chaque tube est niché un isolateur électrique, en verre ou en porcelaine. Cet objet du réel permet un lien direct de référence pour le spectateur. Entre les poteaux sont tirés des fils de LED, à l'endroit où existent normalement des fils électriques. Il y a trois couleurs différentes, rouge, orange et blanc. Il y a une couleur par hauteur différente de poteau. Comme lors de mon voyage en voiture, les fils sont la seule source lumineuse de l'installation. Les couleurs ont été choisies pour s'accorder et pour éclairer suffisamment mais pas trop. Ainsi le blanc qui est le plus lumineux est au plus haut pour ne pas trop éclairer le sol et les tubes ainsi que pour valoriser les isolateurs. L'orange est au milieu, et le rouge qui diffuse le moins de lumière est dans les hauteurs les plus basses. Chaque poteau contient sa propre playlist. Chaque playlist est composée d'environ cinq messages. Des plages de silence ont été ajoutées pour permettre une meilleure écoute et une meilleure spatialisation. Les messages ont été répartis selon la taille du poteau, en effet plus il est grand plus il y a d'écho, et selon leurs caractéristiques sonores. Le programme envoie tous les sons en mode aléatoire. Ainsi, une certaine temporalité se met en place, le spectateur doit errer un certain temps dans l'installation si il veut pouvoir entendre la variété des messages. Lors de son passage, grâce aux silences, il est happé par des bribes de messages par ci par là, ce qui l'oblige à se déplacer. Le volume global est réglé de manière à ce qu'un message individuel puisse être entendu malgré la présence et la diffusion des autres messages.

L'esthétique de *Forêt* m'a remémorée une œuvre de land art. C'est seulement pour le côté « poteau » et électricité de la chose que *The Lightning field* (1977) de Walter De Maria est revenu à ma mémoire. Il amène les spectateurs devant un spectacle, littéralement, et crée une certaine attente aussi. Il y a une part du processus sur laquelle il n'a pas d'emprise, à savoir si les éclairs vont tomber sur les poteaux de métal placés à cet effet. Cette œuvre questionne aussi le paysage pour moi, d'autant plus qu'elle est in situ et s'inscrit dans ce dernier. Lorsque les éclairs tombent, les poteaux sont alors reliés par l'électricité même, et notre œil peut faire le pont entre ceux-ci.

Aux Beaux Arts, une de mes pistes de travail portait sur les traces dans le paysage, ou plutôt l'absence de traces. Je me concentrais surtout sur le paysage européen sous le III^e Reich. Les camps de concentration et d'extermination ayant été globalement construits dans les forêts d'Allemagne et de Pologne, que reste-t-il aujourd'hui comme traces dans le paysage, de ce passage, outre les lieux de mémoire etc. ? Toujours en réflexion sur la forêt et sa symbolique, il y a le concept d' *holzweg*, développé par Martin Heidegger¹⁸. En allemand ce mot possède deux sens, c'est à la fois le chemin du bûcheron dans le bois, celui qui ne s'y perd pas, et d'autre part un « chemin qui ne mène nulle part ». En effet, le chemin que l'on emprunte en forêt n'est pas forcément tracé de prime abord et ne fait sens que pour celui qui le marche. Il faut avoir vécu en forêt ou en avoir fait de nombreuses expériences, pour y trouver le chemin, tel un forestier ou un bûcheron. Littéralement, *holzweg* se traduit par *chemin dans le bois*. Son usage en allemand est connoté de manière péjorative. Être sur un *holzweg*, c'est être sur une mauvaise voie, faire fausse route, prendre le risque de se perdre. Dans un autre registre, Gaston Bachelard consacre aussi quelques pages à la forêt et ses secrets, dans sa *poétique de l'espace*. Il l'aborde sous l'angle de l'immensité intime, dans laquelle l'homme se perd volontiers. Il parle aussi de l'aspect sacré de la forêt, dans laquelle « sont venus habiter les dieux ¹⁹ ».

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. (1950). *Holzwege*. Frankfurt am Main : Klostermann.

¹⁹ BACHELARD, Gaston. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, p.212.

La forêt intime et la forêt à la « tranquillité transcendante », celle de Brocéliande (en Bretagne) ...

Si tout cela peut paraître s'éloigner de ma forêt de poteaux électriques initiale, c'est pour que l'on identifie mieux ce à quoi je pense lorsque je songe à une forêt, ce à quoi elle réfère pour moi. La forêt est un paysage-mémoire, qui renferme bien plus de secrets sombres et lumineux qu'on ne voudrait croire. Quant à ma *Forêt*... Elle veut parler des relations humaines, de nos communications. On ne dit pas toujours ce que l'on voudrait réellement dire et si l'on attend trop longtemps, c'est parfois trop tard. *Forêt* se veut être une sorte de répondeur universel.



Figure 17 : Vue de l'exposition *By Night*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1996.

3.2 NYXOLOGIE, POUR UNE PENSÉE NUITALE

3.2.1 UNE HISTOIRE NOCTURNE

Plus la nuit disparaît, plus grand est le besoin de se la réapproprier. Une pensée nuitale se développe alors, pour conférer à la nuit, ce qui lui a été dérobé au fil du temps, sa noirceur, son silence, son repos. Notre espèce a connu trois bouleversements majeurs, en lien avec la nuit et la lumière, qui ont radicalement changé notre manière de vivre à chaque fois.

Le premier grand changement est bien sûr la découverte et maîtrise du feu, qui a amené les hommes à se réunir autour du foyer, de ce fait à se rapprocher socialement, en plus de pouvoir cuire leur viande, se chauffer, s'éclairer, se protéger des autres animaux sauvages etc. On peut aussi y voir un impact sur les premiers élans créatifs, car comment nos ancêtres auraient-ils pu dessiner sur les parois des grottes sans lumière ?

La deuxième avancée majeure est l'invention de l'électricité et de l'ampoule au XIXe siècle. Elle permet d'empiéter grandement sur le monde de la nuit. Les horaires de travail des gens vont changer nous ne sommes plus alignés sur le lever et coucher du soleil, à tel point que l'on se met à travailler la nuit. Le terme de « pollution lumineuse » fait aussi son apparition. Encore une fois, une telle technologie a un impact sur la création. Les artistes du début du XXe siècle s'en emparent et l'on voit naître les premières œuvres cinétiques. Enfin, plus récemment, les écrans en tout genre, cellulaires et téléviseurs, offrent une lumière quasi continue. L'arrivée de ces objets dans nos vies change aussi nos habitudes. On veille beaucoup plus tard qu'avant, notre sommeil et notre cerveau sont aussi affectés par tant de « lumière bleue ». Les lampes ont aussi évolué, on délaisse de plus en plus l'incandescence pour la DEL et de nouvelles études apparaissent quant à l'impact plus ou moins négatif que cela a sur la santé. Ces technologies changent aussi notre manière de nous déplacer, on peut tout faire depuis chez soi, travailler, magasiner etc. En sortant de moins en moins, nous nous privons de notre apport journalier en vitamine D, en plus des autres bienfaits fournis par notre étoile :

le Soleil. Voilà en bref, comment nous avons connus trois grands bouleversements majeurs et dont la lumière est partie prenante ici. Et plus nous évoluons, plus nous nous éloignons de la nuit.

La nuit a aussi longtemps été le territoire de ceux qui veulent se cacher. Avant l'apparition des lampadaires dans les rues publiques, la lanterne officiait. À Paris au XVII^e siècle, la police instaura un règlement municipal pour que quiconque qui se déplace la nuit, porte une lanterne avec soi²⁰. L'on pourrait penser que c'est tout simplement pour s'éclairer, voir où on va, mais ce fut plutôt pour que la police puisse repérer rapidement qui se déplace et le contrôler si nécessaire. Ainsi, la lumière sert aussi à l'oppression. Nul ne peut plus se confondre avec la nuit. Elle est aussi l'espace sacré du rêve, dans *La nuit ajournée, prémices à une nyxologie*, Angel Delrez nous parle d'André Breton, et comment celui-ci voyait dans le rêve, un acte « d'insurrection collective » et de lutte contre le capitalisme. Il n'est donc pas étonnant de voir comment les nouvelles technologies empiètent de plus en plus sur l'espace nocturne, nous détournant de nos retrouvailles psychiques et inconscientes.

Dans la culture et la religion, on retrouve aussi des aspects négatifs conférés à la nuit. Dans la Genèse, “Dieu sépara la lumière des ténèbres”, les ténèbres étant bien sûr la nuit. La mythologie grecque étant moins binaire, on y retrouve *Nyx*, la déesse de la nuit et des ténèbres, issue du Chaos primordial²¹. Sa descendance est sinistre, elle engendre rien de moins que la Vengeance, la Discorde, la Vieillesse, le Sarcasme, la Tromperie²² entre autres ... En littérature, on retrouve une définition de “Minuit” dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert, paru en 1913 :

« Minuit : Limite du bonheur et des plaisirs honnêtes ; tout ce qu'on fait au-delà est immoral. »

²⁰ Voir DELREZ, Angel. (2016). « La nuit ajournée. Prémices à une nyxologie. » In : « Lumière(s). » Villeneuve d'Ascq : IRHIS

²¹ Entité créatrice précédant l'origine du monde et des dieux.

²² Némésis, Eris, Geras, Momos, Apaté sont les noms grecs.

Voilà un résumé efficace de ce que l'on pense de la nuit au XXe siècle, immorale et malhonnête, on ne peut être heureux dans la nuit. Enfin, le mot "nuit" lui-même est révélateur, dans ce qu'il est la contraction et la négation de "huit heures" (celles que l'on dort, les trois phases d'une durée de huit heures chaque contenues dans les vingt-quatre heures d'une journée) ; ainsi *non-huit* nous amène à *nuit*.

Si la nuit n'est pas très populaire de manière générale, elle est cependant un terrain de jeu plein de potentiel pour un artiste. Que l'on travaille dans son espace-temps ou à son propos, la pensée nuitale connaît un renouveau.

3.2.2 LA NUIT COMME TOILE DE FOND

Yann Kersalé est un artiste d'origine bretonne. Influencé par le métier de docker, qu'il a exercé quelques temps au port de Douarnenez, il lui est venu naturellement de travailler avec la nuit, « comme toile de fond²³. » En effet, ses œuvres consistent en de grandes installations, ou plutôt sculptures de lumière qui cohabitent avec des architectures. Pour ce qui est des nouveaux projets, comme ceux de Jean Nouvel ou encore Helmut Jahn avec qui l'artiste collabore, il promeut une nouvelle culture de la lumière, où sa conception serait prédominante à toute autre chose. En effet, non seulement elle est un « vecteur d'ambiance », mais elle « influence aussi la santé des utilisateurs d'une nouvelle architecture²⁴. » Avec une conception et une installation pensée à la base du projet, son utilisation future pourra alors être plus écologique et moins énergivore. Yann Kersalé propose d'inverser le processus de création architectural, afin d'apporter « un aspect pratique et esthétique différent²⁵. »

²³ « Entretien avec Yann Kersalé, La nuit comme toile de fond », *Figures de l'art* n° 17, 2009.

²⁴ KERSALÉ, Yann, « Pour une nouvelle culture de la lumière », *L'Observatoire* 2019/1 (N° 53), pages 56 à 58.

²⁵ KERSALÉ, Yann, « Pour une nouvelle culture de la lumière », *L'Observatoire* 2019/1 (N° 53), pages 56 à 58.

Cet artiste m'intéresse pour sa manière d'aborder la nuit. Pour lui elle permet de ré-appréhender les formes, les contours, via la lumière. C'est comme si l'on pouvait créer une seconde couche de réalité sur la première, celle du jour. Les mêmes éléments demeurent, les rues, les bâtiments, les objets, les humains, mais tous se comportent différemment une fois le dernier rayon du soleil absorbé. Comme il travaille essentiellement la nuit, Yann Kersalé connaît bien les limites de la lumière nocturne, et dans quels clichés il ne faut pas tomber. Il utilise une métaphore que je trouve pertinente, les « pâtisseries lumineuses » sont les villes qui connaissent une profusion de lumière à chaque coin de rue²⁶. Autre « problème » inhérent à cette pratique qu'a l'artiste-lumière, « singer la lumière solaire, singer le Soleil ». Car si l'on peut être inspiré par l'ultime étoile (qui ne l'est pas?), dont Olafur Eliasson a carrément reproduit le coucher²⁷, il faut cependant être vigilant. Reproduire sa lumière peut être un effet « facile » ou gratuit. À force de représentation, l'on devient imperméable à ses rayons.



Figure 18 : Jean NOUVEL, Yann KERSALÉ, photographie de la *Torre Agbar*, Barcelone, Espagne, 2005.

²⁶ KERSALÉ, Yann, « Pour une nouvelle culture de la lumière », *L'Observatoire* 2019/1 (N° 53), pages 56 à 58.

²⁷ ELIASSON, Olafur. (2003). *The weather project*, Tate Modern. (Exposition).

3.3 NYX, DON'T BE AFRAID.

L'exposition présentée à la galerie l'Œuvre de l'Autre résulte d'une envie de travailler sur le monde de la nuit. Si la nuit a toujours fasciné l'Homme, elle est aussi synonyme de peur et de mystère. Que ce soit dans les films ou dans la réalité, il y a comme une aura négative qui enveloppe la nuit depuis longtemps. Cependant, c'est encore une fois à travers mes expériences d'errances nocturnes, que je suis « tombée » sur des images, des tableaux où la lumière, les matériaux, me racontaient quelque chose. Il y a d'abord eu la manche à air, la manche à vent, *windsock*. Je connais avant tout cet objet des plages françaises. Il indique la direction et la force du vent. Déjà là, je trouve fascinant d'imaginer quelqu'un se dire « Quel objet pourrait-on créer, qui nous indiquerait la direction et la force du vent ? » et de voir que l'on en arrive à ce résultat, qui a quelque chose de « pop » selon moi. Puis c'est ici, au Québec, que ma relation avec la manche à vent évolue. Lors d'un départ de l'aéroport de Montréal, tandis que je patiente dans l'avion, une manche s'agite dehors dans la nuit. Il y a beaucoup de vent ce soir-là et cette danse frénétique, orange et blanche, reste gravée dans ma mémoire comme mon souvenir du sol montréalais. Une autre fois, après une nuit passée aux urgences, alors que j'en sors rétablie à quatre heures du matin, la première chose que je vois dans cette nuit énervée est une « immense » (sa taille me paraît alors démesurée) manche d'au moins deux mètres de long qui ne cesse de se dresser, par monts et par vaux. Cela me fait un effet étrangement familier. Quelque chose que j'ai déjà vu, que je connais, mais qui me semble alors complètement démesuré. De là est née mon envie de travailler avec cet objet, qui se révèle surtout la nuit.

L'autre élément déterminant de cette exposition est le store vénitien. Je trouve que c'est également un objet plastiquement intéressant. Il a pour moi quelque chose de cinématographique. On a déjà vu dans un film à suspense, un moment où un personnage inquiet, écarte avec deux doigts les lattes du store, pour épier ce qui se cache dehors. Evidemment il ne voit rien, comme il fait nuit noire. C'est à ce moment que l'imagination intervient, entre ce que l'on voit et ce que l'on croit voir. Si la première installation relève plus des forces naturelles, celle-ci s'inscrit dans le domaine du

domestique. En effet, j'ai dans mon quotidien, des stores vénitiens que je manipule chaque jour. Si cela peut sembler anodin, le jeu du regardeur et du regardé y est pourtant bien présent. Cela me renvoie aussi à des souvenirs d'enfance, où j'avais peur le soir et observais la campagne nocturne par la fenêtre, les nuits de pleine lune. Cette lumière avait quelque chose d'irréel. Je voyais très nettement tout ce qui se trouvait dehors, et pourtant c'était la nuit. Je me rappelle comment ce paradoxe m'apparut révélateur ou en tout cas marquant. Voici les prémices de *Nyx*, déesse de la Nuit dans la mythologie grecque, *don't be afraid*, pour contrer les croyances populaires.

3.3.1 : NYX 1

Dans la première installation j'ai voulu recréer une sorte de tempête, une nuit agitée. Des manches à vent ont été assemblées à des ventilateurs eux-mêmes agrémentés d'une lampe. Les ventilateurs ont une rotation de 180°. Le « vent » fait voler ces objets rouge et blanc, qui pointent alors dans une direction et de qui émanent la même lumière qui les éclaire. En une sorte de ballet désynchronisé, ces témoins de l'agitation de la nature, viennent chercher des reflets dans des rideaux de fils argentés, disposés tout le long des murs de la galerie. Ces rideaux ont deux qualités plastiques. La première est leur pouvoir de réflexion, ainsi l'on pourrait imaginer des miroitements d'eau. La seconde est leur son, comme celui des feuilles d'arbre qui dansent dans le vent. Les rideaux sont agités et révèlent alors tout leur potentiel narratif. En même temps, l'on reconnaît clairement que c'est un objet de fête, de décoration, et donc quelque peu inusité dans cet environnement. Ils participent à « dédramatiser » la nuit, agissant en capteurs ou anti-cauchemars. Les rideaux sont décollés des murs, offrant ainsi une sorte de couloir. Le visiteur peut prendre deux itinéraires différents, derrière les rideaux ou pleinement dans l'environnement. Entre le dedans et le dehors, il est invité à s'initier au mouvement. Les manches qui se déplacent diffusent une lumière dont on retrouve les spots, points lumineux, sur les murs, s'entrecroisant. Cela peut faire penser à des spots de poursuite, lorsqu'un prisonnier s'évade de prison.



Figure 19 : Ninon JAMET, photographie de l'installation *Nyx 1*, Chicoutimi, 2019.

3.3.2 : NYX 2

La seconde installation traite plus du domestique et reconsidère le store vénitien. Deux stores sont suspendus dans l'espace, ils servent d'écrans, sur lesquels sont projetés des vidéos, entre infrarouge et vision nocturne, des images à la fois familières et en même temps brouillées. Entre ce que l'on croit voir et ce que l'on voit vraiment, ces images nous rappellent l'expression « se faire un film », l'art d'inventer les scénarios les plus improbables, jusqu'à risquer la paranoïa. Les montages alternent entre vidéos et sons. Les stores sont motorisés et fonctionnent avec un arduino. Au-dessus de chacun est installée une enceinte. Quand un des stores est fermé, l'autre est ouvert. L'image va sur celui fermé et le son sort au-dessus de celui qui est ouvert et vice versa. On peut y voir des images de route qui défilent à l'envers, des blaireaux filmés en infrarouge, des feux de camp sous différents angles. La plupart des images et tous les sons sont issus de mes archives personnelles. En effet,

j'enregistre et je filme régulièrement des sons et des scènes qui m'interpellent. En matière sonore on peut entendre un orage, des corneilles, de la pluie, du concertina brinquebalant ... Ces sons ont été enregistrés dans divers lieux, une plage, la rue, dans la forêt. Si la nuit est toile de fond, le silence l'est aussi. J'ai travaillé à choisir les sons de la manière qui suit : je regardais défiler différentes vidéos, muettes, tout en écoutant des sons issus de mes archives, glanés au hasard, sans aucune intention d'usage artistique. Ainsi je vis ce qui fonctionne et fis mes choix.

Si le mouvement est moins important ici que dans *Nyx 1*, il est cependant un détail important qui devrait accrocher l'attention du visiteur. Tout arrive lorsque l'on surprend les minuscules moteurs entrer en action. Soudainement possédés, un monde nouveau se révèle à leur surface ou entre leurs lattes.

Le binôme installatif offre également plusieurs directions, axes. On retrouve beaucoup de lignes verticales, de par les rideaux et les stores suspendus. Ces derniers amènent aussi de l'horizontalité de par leurs lattes parallèles. Enfin, les manches à air sont quant à elles dans l'oblique. La variété de ces axes et leur multiplicité crée une tension dans l'espace, entre le proche et le lointain, l'intérieur et l'extérieur.



Figure 20 : Ninon JAMET, photographie de l'installation *Nyx 2*, Chicoutimi, 2019.

CONCLUSION

L'étude de la lumière est un vaste, très vaste sujet. J'aurais pu passer plusieurs vies sur ce seul thème. La propre Histoire de ce phénomène physique, cette technologie, si elle a vaguement un début, est certainement sans fin. De tout temps les hommes ont conjugué avec, et les artistes en ont fait de même. Comme nous l'avons vu, si les premières considérations étaient bien sûr liées à la lumière "naturelle", celle du Soleil et de la Lune, elles dérivèrent par la suite vers quelque chose de plus spirituel, en lien étroit avec la religion. À travers une étude de l'influence de l'évolution des dispositifs d'éclairage sur la production artistique, j'ai pu remarquer que l'avant-garde chez les artistes de la lumière s'est produite en même temps et surtout grâce à l'arrivée de l'ampoule électrique et du tube fluorescent. À partir de là, un nouvel art a vu le jour.

Pour ma part, j'essaie de démontrer comment la lumière artificielle peut être la source d'une mythologie contemporaine. Les « photologies de l'existence » que je crée, sont en quelques sortes des témoins de mon expérience esthétique de la lumière, dans certains endroits ou moments très précis. Les installations immersives qui en résultent sont le partage de cette expérience. De façon plus abstraite, de nouveaux mondes sont créés, entre le rêve et la réalité, il n'y a pas de limites à cette forme de narration. Quand j'ai initié cette recherche, je n'étais pas certaine quant à l'autonomie de la lumière comme médium artistique. Je suis aujourd'hui rassurée et convaincue de voir que c'est finalement bel et bien le cas. Cependant, je pense qu'il y a encore à faire, développer, que ce soit dans le domaine des *light studies*, ou des *night studies*. En effet, j'ai découvert la pensée nocturne lors de mes recherches et trouve qu'il y a là un potentiel énorme, tant en art que dans d'autres domaines.

Au cours de ces trois dernières années ma pratique a grandement évolué. Si j'ai découvert de nouvelles techniques et ai ajouté plus d'art numérique dans mes projets, mon processus créatif demeure fidèle à lui-même, en partant de l'errance vers une mise en œuvre précise. De nombreux projets m'attendent pour la suite. Il y aura d'abord une résidence au Centre de Production en Art

Actuel Touttout, où je souhaite renouer avec la sérigraphie, entre autre. J'ai également pour projet d'achever un court métrage documentaire commencé il y a trois ans. Dans tous les cas, je resterai toujours empreinte de cet intérêt quotidien pour la lumière, son esthétique, son usage et son potentiel narratif.

BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS

ALBERGANTI, Alain. (2013). *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*. Paris : l'Harmattan.

AUGÉ, Marc. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil. Coll. La librairie du XXe siècle.

BACHELARD, Gaston. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

BENJAMIN, Walter. (2011, publication originale 1935). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.

BLAYO, Anne. (2006). *Le néon dans l'art contemporain, Obscure clarté*. Paris : l'Harmattan.

DEPARDON, Raymond. (2000). *Errance*. Paris : Seuil.

FLAUBERT, Gustave. (1913). *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : Éditions Conard.

FREUD, Sigmund. (1919). « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) ». Traduction française de Marie Bonaparte et Mme E. Marty. In : « Essais de psychanalyse appliquée. » Paris : Éditions Gallimard, 1933. Réimpression, 1971. Collection Idées, p.163-210. Cet article a été originalement publié dans la revue *Imago*, tome V. Vienne : Hugo Heller. 1919.

[En ligne]

http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html.

HEIDEGGER, Martin. (1950). *Holzwege*. Frankfurt am Main : Klostermann.

LAUSON, Cliff. (2013). *Light Show*. Cambridge : MIT Press.

MÉAUX, Danièle. (2009). *Voyages de photographes*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 11-12.

NORRETRANDERS, Tor. ELIASSON, Olafur. (2015). *Light ! On Light in Life and the Life in Light*. Danemark : Forlaget Tor.dk.

PENONE, Giuseppe. (2008). *Respirer l'ombre*. Paris : Les éditions Beaux-Arts de Paris.

PETERSEN, A. R. (2015). *Installation Art : Between Image and Stage*. Copenhagen : Museum Tusulanum.

PLUOT, Sébastien. (1999). *James Turrell, Rencontre II*. Bruxelles : Almine Rech éditions, p.24.

PROUST, Marcel. (1913-1927). *Du côté de chez Swann*. In : *À la recherche du temps perdu*. Paris : Bernard Grasset et Gallimard.

SCHAMA, Simon. (1999). *Le paysage et la mémoire*. Paris : Seuil.

ARTICLES

BACHAND, N. (2016). « Lumière naturelle et image de synthèse. Laurent Lévesque, Julie Tremble et Philippe Hamelin. » *Revue d'art contemporain ETC MEDIA*. n°107, p. 34-41.
[En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/81084ac>.

BAUDELAIRE, Charles. (1863). *Le peintre de la vie moderne*. Paris : *Le Figaro*.

BEAUFORT, Charlotte (dir.). (2009). « La lumière et l'art depuis les années 1950 ». *Figures de l'art*, n° 17.

BRASEBIN, Jenny. (2014). « Photographie, errance et cinéma dans l'œuvre de Wim Wenders », dans : Suzanne Paquet (dir.). « Errances photographiques : mobilité et intermédialité ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 161-182.
[En ligne] <https://books.openedition.org/pum/7106?lang=fr>.

DELREZ, Angel. (2016). « La nuit ajournée. Prémices à une nyxologie. » In : « Lumière(s) » : Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l'IRHIS, Université de Lille 3 – Sciences Humaines et Sociales. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion. [En ligne] <https://books.openedition.org/irhis/630?lang=fr>.

HALBREICH, K. CRAIG, L. PORTER, W. (1983). *Powerful Places : an Interview with James Turrell*. San Francisco : *Places Journal*, Volume I, Issue 1, p.37.

KERSALÉ, Yann. (2019). « Pour une nouvelle culture de la lumière ». *L'Observatoire*. vol. 53, n°1, p. 56-58. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2019-1-page-56.html>.

LOCKLEY, W. Steven. (2009). « Circadian Rhythms: Influence of Light in Humans ». *Encyclopedia of Neuroscience*. vol. 2, p. 971-988.
[En ligne] <https://www.semanticscholar.org/paper/Circadian-Rhythms%3A-Influence-of-Light-in-Humans-Lockley/98ec138878f91310bbf9602fccef80019350e00c>.

MAKIS, Y. (2016). « L'installation immersive et interactive, de l'art contemporain en psychiatrie : paradigme d'une cocréation. » *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*. vol.66, n°1, p.133-146.
[En ligne] <https://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2016-1-page-133.htm?contenu=resume>.

OZGA, K. (2016). « Art public et communion : la lumière, entre fête et rituel depuis le début du XXe siècle. » In : « Lumière(s) »: Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l'IRHIS, Université de Lille 3 – Sciences Humaines et Sociales. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion.

[En ligne] <https://books.openedition.org/irhis/702?lang=fr>.

RICE, Andrew. (2011). « Bulb In, Bulb Out », *The New York Times*.

[En ligne] <http://www.nytimes.com/2011/06/05/magazine/bulb-in-bulb-out.html>.

DILAURA, David, *A Brief History of Lighting*, OPN September 2008

www.osa-opn.org

MÉMOIRE

HUDON, V. (2013). « L'installation : une expérience limite du théâtre ? : le cas de *Personnes* de Christian Boltanski. » (Mémoire de maîtrise en théâtre). Université du Québec à Montréal, Montréal.

[En ligne] <https://core.ac.uk/download/pdf/18490981.pdf>.

RESSOURCES EN LIGNE

ANAPUR, Eli. (2016). « Light Art Pieces you will love ». *Widewalls*.

[En ligne] <https://www.widewalls.ch/light-art/hiroyuki-masuyama/>.

MENÈS, Martine. (2004). « L'inquiétante étrangeté ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*. vol.56, n°2, p. 21-24.

MUIS, Anne-Solange. (2016). « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? ». *Carnets de géographes*, n°9.

[En ligne] <https://journals.openedition.org/cdg/713>.

NUVOLATI, Giampaolo. (2009). « Le flâneur dans l'espace urbain ». *Géographie et cultures*. n°70.

[En ligne] <http://journals.openedition.org/gc/2167>.

POCREAU, Yann. « Yann Pocreau ». Site de l'artiste. [En ligne] <https://yannpocreau.com>.

TURRELL, James. (2013). *Looking at Light*. Entretien avec Charlie Rose.

[En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=bvg6kaWleo>.

PODCAST

Collège de France, Colloque de rentrée 2015 : *Lumière, lumières*.

Comité scientifique : Dominique CHARPIN, Antoine COMPAGNON, Jean DALIBARD, Serge HAROCHE, Alain PROCHIAANTZ, Clément SANCHEZ, John SCHEID.

Conférences audio et vidéo sur : [En ligne] <https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2015/symposium-2015-2016.htm>.

France culture : *Les masterclasses*. n°41 : Claude LÉVÊQUE. Coordination : Arnaud LAPORTE. Réalisation : Olivier GUÉRIN. Avec la collaboration de : Mathieu MAROUDIN. Diffusé le 26/07/2017.

[En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/claude-leveque-enfant-jai-embrasse-un-reverbere-ca-ma-assomme-et-ma>