



HAL
open science

L'art de mettre la ville en lumière

Gilles Olivier Vincent

► **To cite this version:**

Gilles Olivier Vincent. L'art de mettre la ville en lumière. Architecture, aménagement de l'espace. 2016. dumas-01883451

HAL Id: dumas-01883451

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01883451>

Submitted on 24 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

MÉMOIRE DE MASTER
2016

L'art de mettre la ville en lumière.

Présenté par: Vincent Gilles. O

Encadré par: Bonnal Daniel, Lamy Philippe et Urlberger Andrea



École Nationale Supérieure
d'Architecture de Toulouse



Université
de Toulouse

L'art de mettre la ville en lumière.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« Jusqu'à récemment, l'histoire de l'art fut non pas une histoire de la lumière elle-même, mais une histoire de l'utilisation de la lumière pour représenter autre chose. La grande innovation du Lichtkunst (Art de la lumière), ce fut lorsque l'artiste fit de la lumière une fin en soi. La lumière ne sert plus alors comme support de référence, c'est la lumière elle-même qui devient art. »

Peter Weibel et Gregor Jansen, « Light Art from Artificial Light. »

Table.

Introduction

Les expérimentions plastiques de la lumière au XXe siècle.

- Abandon du support et de l'objet.
- La Lumière pour Art - Dan Flavin.
- Sortir du musée.

L'expérimentation plastique sur la ville.

- L'art et la ville.
- L'art de la ville nocturne.
- L'art lumière comme outil d'urbanisme.

Conclusion

Notes et Textes

Bibliographie

Introduction.

Le sujet de ce mémoire est la ville et ses lumières devenues une toile blanche attendant le rétro-éclairage d'un projecteur, voir une œuvre plastique au mieux.

Il ne s'agit pas seulement de noter l'évolution de l'éclairage urbain, ni de rentrer dans les modifications normatives de la lumière artificielle. Mais de mettre en avant une étape essentielle dans l'illumination des villes, au-delà de l'avancée du progrès et des technologies, celle de l'esthétisme et du sensible.

La lumière est à la fois partout et nul part ce qui la rend difficile à saisir et à ressentir. Cela sans doute par accoutumance, mais si nous ne possédons pas de récepteurs sensoriels dédiés à la perception du temps, le cycle jour/nuit nous permet de percevoir l'écoulement de celui-ci.

Mais la nuit a subi de profonds changements. L'éclairage artificiel a irrémédiablement changé l'expérience nocturne de la ville. Et ceci depuis le XVII^e siècle notamment en France avec Nicolas de La Reynie qui est nommé, en 1667, lieutenant général de la police et doit appliquer le mot d'ordre « netteté, clarté, sécurité ». Celui-ci va réussir, en organisant des gardes de nuit et en mettant au point un éclairage pour la période du 1^{er} novembre au 1^{er} mars, y compris les soirs de pleine lune... Ainsi 912 rues de la capitale étaient éclairées par 2 736 lanternes.

Avant tout pour des raisons de sécurité, l'écrivain et philosophe, Thierry Paquot en fait référence dans un article paru dans « Les annales de la recherche urbaine N° 87, intitulé « Le sentiment de la nuit urbaine aux XIX^e et XX^e siècles ». Il écrit:

« L'abbé Laudati de Caraffa obtint, par lettres patentes de mars 1662, la permission «d'établir à Paris et dans toutes les autres villes du royaume

des porte-lanternes et des porteflambeaux payés » par ceux qui souhaitaient se faire accompagner, en toute sécurité. »

L'invention en 1878 de la lampe à incandescence par Thomas Edison (1847-1931) marque une étape importante dans l'histoire de l'éclairage. Non seulement, elle permet une plus grande luminosité, mais elle s'inscrit dans la continuité de l'éclairage au gaz développé avec les travaux de différents chimistes européens, qu'elle vise à remplacer en l'imitant, en mieux. Non seulement, les rues des villes s'éclairent, mais pas seulement, les immeubles, les vitrines, les salles de spectacle, les tissus urbains deviennent une « ville-lumière » sous l'impulsion du progrès lié à l'électricité. Il est intéressant de noter que le passage d'une source lumineuse à l'autre fut marquante pour la population. Thierry Paquot note « *À l'intensité de la lumière, à sa couleur, à leur odeur, le gaz et l'électricité diffèrent, et les ambiances qu'ils créent ne sont pas identiques. Les témoignages abondent. Le gaz est bruyant et laisse entendre un sifflement désagréable alors que l'électricité est plus discrète, presque silencieuse* », mais donne une impression de « clarté blafarde » donnant un « aspect funèbre ».

Sans continuer dans les précisions techniques, l'histoire de l'éclairage urbain peut se résumer, par une augmentation constante de points lumineux. La sécurité étant bien évidemment l'origine de cette croissance, qui est encore un moteur principal dans les débats d'aujourd'hui, mais l'éclairage à présent possède aussi une notion d'apparat.

Premièrement pour symboliser la présence et la continuité, jusque dans la nuit, du pouvoir du seigneur local sur la cité les « feux » éclairants les chemins de ronde et les portes de la place forte, château, ou donjon, etc, avant de se répandre aux quartiers bourgeois. De cette mise en scène découle sans doute la pratique trop commune de mettre sous lumière le patrimoine identifiable d'une ville de jour. La lumière permet donc à celle-ci d'être identifiée par la mise en avant de ses symboles

Source

Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France, tome XLIII

L'éclairage des rues à Paris, par le commandant Herlaut.

Thierry Paquot.

1916.

p.2.

que son patrimoine véhicule, donc ainsi de se repérer et circuler de jour comme de nuit.

On ne souhaite pas se rendre compte de la présence de l'éclairage artificiel, privilégiant une continuité du jour, conception qui est devenue partie intégrante de notre quotidien.

Le thème de la lumière et la ville nocturne attirent l'attention depuis un certain nombre d'années, plus exactement depuis la fin des années 1980, avec l'apparition de nouvelles manières d'investir la ville nocturne, de façon plus sensible et ludique. Il est un fait indéniable, nous n'éclairons pas plus pour apporter de la lumière à un espace que pour le transformer et apporter une nouvelle dimension à celui-ci. Et l'Art a une incidence sur cela, ce n'est pas sans avoir un lien avec des artistes comme Dan Flavin, Ellasson Olafur, ou encore James Turrell, dont le travail se base sur des notions similaires à celles de la ville nocturne, l'espace, la lumière, et l'homme.

Aussi quelle est l'incidence des expérimentations plastiques, entre espace et lumière sur le territoire, l'urbanisme et la ville nocturne d'aujourd'hui et à venir?

Aussi faut-il essayer d'illustrer cela en deux étapes bien distinctes, commençant par le lien entre sculpture et espace, et le travail plastique de la lumière à travers différentes œuvres, ainsi que l'abandon des musées. Le second axe lui regroupera une approche de la conception de la ville par l'art de la ville nocturne et, puis nous noterons l'évolution de la ville nocturne de façon sensible, intégrant l'art dans la conception du plan lumière de la ville, s'attachant à ne plus être une copie d'elle-même de jour comme de nuit.

Plan.

Les expérimentations plastiques de la lumière au XXe siècle.

- Abandon du support et de l'objet.
- La Lumière pour Art - Dan Flavin.
- Sortir du musée.

L'expérimentation plastique sur la ville.

- L'art et la ville.
- L'art de la ville nocturne.
- L'art lumière comme outil d'urbanisme.

Plan lumière, naissance d'une discipline Light Designer.

Conclusion.

Les expérimentations plastiques de la lumière
au XXe siècle.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Abandon du support et de l'objet.

« Il suffit de regarder la lumière pour être fasciné sans pouvoir d'ailleurs en saisir les extrémités ».

Dan Flavin.

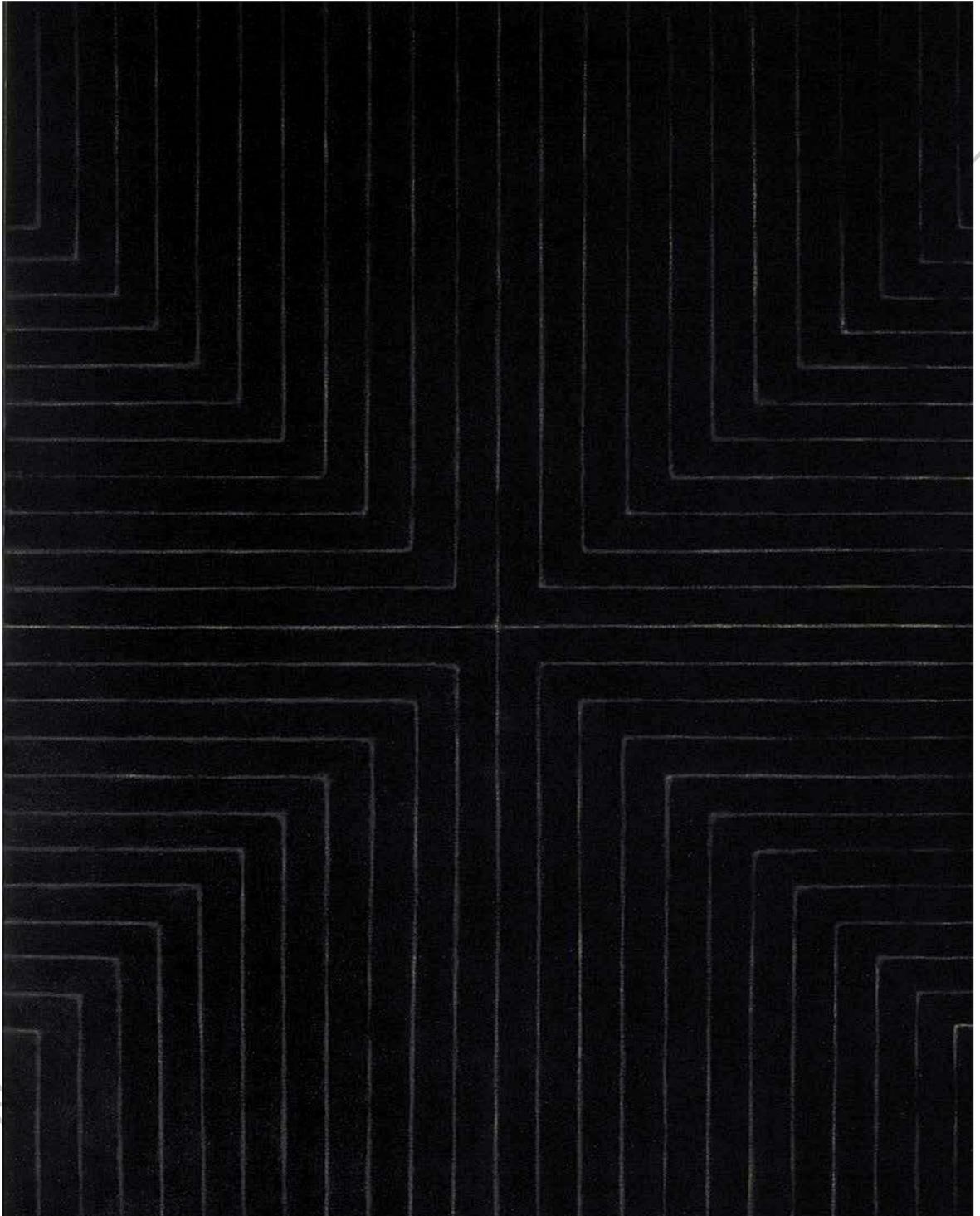
L' Art au cours du XXe siècle a subi une profonde révolution, faisant apparaître nombre de mouvements et courants artistiques, multipliant tout autant les idées créatrices que leurs représentations. Aussi, si l'art minimal offre un allègement et la sublimation du matériau, une simplification, jusqu'à l'amoindrir au rien, marque une phase importante de l'art contemporain. Une rupture dans un ordre de l'esthétique établit depuis des décennies. D'ailleurs si on retrace brièvement les avancées de l'art contemporain, toute une part de celui-ci s'inscrit dans une démarche de scission du classique, et d'abstraction de la production, un travail d'amaigrissement matériel pour revenir à un essentiel. L'essence même de la représentation, l'idée.

Or comment représenter l'idée, une notion impalpable et aussi fugace qu'une celle-ci. L'exposition du «Vide» par Klein a une incidence sur la représentation de l'immatériel, l'art conceptuel en est aussi un représentant, reflétant et mettant l'accent sur l'idée et la réflexion plutôt que l'objet d'art produit et fini. D'ailleurs le titre de l'exposition de Klein en 1958, à la Galerie Iris Clert, est: « *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité stabilisée* ». Cette

exposition s'articule autour d'un acte, un seul, celui de repeindre les murs de la galerie en blanc, ce-ci afin de créer un « vide ». Il faut aussi noter l'opposition de Duchamp vis à vis de ce qu'il nomme la « peinture rétinienne ». L'art visuel depuis ses origines classiques se présente comme la reconstruction d'une perspective à partir du spectateur, c'est la vision de l'observateur qui définit et termine l'œuvre, celui-ci est en quelque sorte l'aboutissement. C'est ce qu'on appelle l'art rétinien. Or tout change dès qu'on se met à imaginer la toile comme faisant partie de la vie au lieu d'en être séparée par sa vision plus profonde. Dans le cas du « vide » de Klein, la toile, les murs de la galerie, retiennent les visiteurs, faisant par la même entrer la vie dans l'œuvre.

Quelque soit leur médias et supports, artistes, peintres, sculpteurs, cinéastes et penseurs, souhaitent trouver des processus pour travestir la finalité de l'œuvre, l'objet final, bien pensé et bien représenté complet, en accord avec la bien séance de l'époque. Or c'est un impératif de la modernité, il faut changer, il faut réaliser et concevoir autrement: il faut faire apercevoir la matière dont est faite l'art. Autrement dit, l'art, en tant qu'objet n'est pas une fin en soi mais le moyen pour faire apercevoir le monde qui nous entoure. Un des exemples les plus frappant, est la pièce de John Cage, 4'33" où un pianiste s'assoit devant son instrument, pendant 4 minutes et 33 secondes sans faire le moindre bruit. Cage avait pour particularité, envers les compositeurs contemporains, l'acceptation des facteurs d'imprévisibilité, notamment les éléments extérieurs qui s'intégraient à son œuvre de manière accidentelle. Le compositeur considérait les musiques de ses pairs comme étant, « *trop bonne car elles n'acceptent pas le chaos* ».

C'est, sans doute alors, ce chaos, ces éléments extérieurs, ce bruit ambiant qu'on ne peut plus ne pas entendre, à la fois aléatoire et unique, qui rend la composition musicale précieuse et vivante. Il en résulte un art d'avant-garde qui abandonne la vision d'un progrès, vers une fin qui réaliserait l'art pur. Au contraire, qu'il s'agisse des *ready-made* de Duchamp, ou de présentations d'objets amassés, récupérés à même la rue, l'art doit se raccorder à la vie, renouer avec une réalité restée en



Frank Stella.
Die Fahne hoch!.
1959.

décalage avec une représentation de celle-ci trop dénaturée, et abandonner l'optique de représenter une beauté transcendante irréaliste.

Le XXe siècle est donc caractérisé par une disparition de l'objet, disparition progressive, et, non pas systématique. Frank Stella disait; « *La seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part, est que l'on puisse voir le tout sans confusion. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez* ». Or Frank Stella, offre à travers sa production picturale une ouverture, une perception s'éloignant du schéma classique qui oppose la peinture figurative à la peinture abstraite. Carl André, artiste plasticien américain sensibilisé par le travail de Frank Stella, décrivait ses « Black Paintings »:

« L'art exclut le superflu, ce qui n'est pas nécessaire. Pour Frank Stella, il est nécessaire de peindre des bandes. Il n'y a rien d'autre dans sa peinture. Frank Stella ne s'intéresse pas à l'expression ou à la sensibilité. Il s'intéresse aux nécessités de la peinture. Ses bandes sont les chemins qu'emprunte le pinceau sur la toile. Ces chemins ne conduisent qu'à la peinture ».

Le premier stipulait: « *Si l'acte visuel se situant sur la toile est assez fort, je ne ressens pas fortement la matérialité de la toile. Elle disparaît. Je n'aime pas ce qui souligne les qualités matérielles* ».

Alors, atténuer la présence du tableau ou de l'objet, diminuer le poids

Source:

Citation de Frank Stella:

Bruce Glaser - « *Questions à Stella et Judd* ».

Éditions, Claude Gintz, Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoires, 1979, (1964), P58

Citation de Carl André:

Artsper - « 1960 : L'art Minimal, Renouveau de l'art moderne »

Jeanne Poret, 12 avril 2014.

visuel, le minimiser jusqu'à le rendre insaisissable est la finalité de cette pensée.

Ce que fait Dan Flavin à l'aide de tubes fluorescents autour de ses tableaux. La lumière des installations du plasticien dilue les lignes et les formes, la lumière transforme donc son environnement, la perception et l'espace. Les halos de la lumière diminuent l'effet de la matérialité de l'œuvre, jusqu'au moment où cette dernière n'est plus que lumière, alors l'œuvre devient immatérielle.

Il en est de même des séries de Malevitch, toujours dans le domaine pictural, mais ici il s'agit plus d'abstraction. A Saint-Petersbourg en 1915, dans une exposition nommée «0,10», composée de tableaux, de multiples formes géométriques sur des fonds blancs, l'artiste s'engage dans l'art abstrait, faisant évidemment scandale. Plus tardivement, il exposera dans un manifeste où il mettra en avant le «suprématisme», dans lequel il écrit que *le primat en tout est l'émotion, et que celle-ci doit être au dessus de toute autre considération artistique, et hors même de la réalité.* Ainsi l'œuvre matérielle est secondaire, voir inutile, du moins elle n'est que le transport de sentiments et d'émotions, qui quant à eux, sont la véritable essence de l'art.

Le monochrome fait partie de ces pratiques qui ont remis en cause les manières traditionnelles d'envisager la création. Comme le ready-made de Duchamp, il apparaît dans les années 1910, avec les prémisses de l'art contemporain. Sans représentation et ayant pour seule forme celle de la toile, son support, le monochrome capture et recèle toutes les intentions des artistes qui s'y emploient. Malevitch voit dans le monochrome un lien vers l'infini. L'œuvre la plus radicale est « *Carré noir sur fond blanc* », peinte en 1913 qui est une rupture totale, voir nihiliste avec l'art «traditionnel», qu'il ne considère être que des reproductions de la nature. L'art pour lui n'a d'autre fin que son propre but, à partir de ses propres formes, de ses propres matières, de ses propres couleurs. Son art épure à un tel point la représentation qu'on atteint les limites de celle-ci. Cependant l'œuvre de Malevitch, la plus à même d'illustrer l'abstraction, est le fameux « *Carré blanc sur fond Blanc* »,

exposé en 1918, de 78,7x78,7 cm, et conservé au Musée d'Art moderne (MOMA), New York. Voici une dénonciation du vide, du rien, qui permet cependant de dégager l'émotion. A la fois frontière de la peinture et de l'art, l'œuvre est le commencement de la pensée vivante et des sensations ressenties. Cette œuvre, fondamentale, est un point de bascule entre un monde de représentation matérielle, et un monde de vide sensible. La forme représentée, qui n'est pas exactement carrée, les lignes étant tracées à la main, de cette peinture dégage, comme pour le *Carré noir*, une grande impression, une aura. La trace de la main de l'artiste est visible dans la texture de la peinture. Les subtiles et délicates variations de blanc, ainsi que les contours imprécis du carré asymétrique rappellent l'atténuation des objets représentés avec leurs supports. Mêlant l'un avec l'autre, brouillant ainsi la nature même entre art et support de l'art. Le support devenant œuvre, et donc disparaissant pour s'accomplir.

« *Vaincu par le système suprématisiste. Le bleu du ciel a été troué, et a pénétré dans le blanc. Véritable représentation de l'infini, et de ce fait affranchit de front céleste en couleur.*

A son premier stade, le suprématisisme possède un mouvement purement philosophique et instructif, qui passe par la couleur. A son second stade il est la forme qui peut lui être appliqué, constituant alors le nouveau style d'ornement suprématisiste. Mais il peut aussi influencer sur les objets en tant que transformation ou incarnation de l'espace en eux, et écarter de la conscience l'intégrité de l'objet.

Grâce à la pensée philosophique de la couleur suprématisiste, il est ap-

Source:

Kazimir Malevitch
Le suprématisisme, 1919, In *Écrits*
Éditions, Champ libre, 1975



IKB Godet,
Yves Klein.
1958
Pigment et résine sur panneau de bois

paru que la volonté pourra révéler un système créateur quand l'objet, en tant qu'ossature picturale, en tant que moyen, sera annulé par le peintre. Tant que les choses resteront ossature et moyen, la volonté du peintre gravitera dans le cercle de la composition des formes des objets.

Tout ce que nous voyons est né de la masse de couleur transformée en surface-plan et en volume, et n'importe quels machines, maisons, hommes, tables sont autant de systèmes picturaux en volume, voués à des buts précis.

Le peintre doit aussi transformer les masses picturales et fonder un système créateur. Il ne doit pas peindre de petits tableaux, des roses parfumées, car tout ceci ne sera qu'une représentation morte évoquant quelque chose de vivant.

Même si son œuvre est bien construite et non-objective, mais fondée sur les interrelations des couleurs, sa volonté sera enfermée dans les murs des surfaces-plans esthétiques au lieu de participer à la pénétration philosophique. Je ne serai libre que lorsque ma volonté pourra tirer de l'existant la preuve des nouveaux phénomènes par l'argumentation critique et philosophique.

J'ai percé l'abat-jour bleu des restrictions des couleurs, j'ai débouché dans le blanc; camarades aviateurs, voguez à ma suite dans l'abîme, car j'ai érigé les sémaphores du suprématisme. J'ai vaincu la doublure bleue du ciel, je l'ai arrachée, j'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche ainsi formée et j'ai fait un nœud.

Voguez!

Devant nous s'étend l'abîme blanc et libre.

Devant nous s'étend l'infini. »

La Pensée de Malevitch est à placer dans le mouvement des idées, il revendique une dimension expérimentale, chose primordiale dans l'acte de la création. Et tout comme Duchamp il souhaite sortir du



Carré Blanc sur fond blanc.
Kasimir Malévitch.
1918

cadre restreint de la représentation classique. Il sort du cadre, au sens propre comme au figuré, il dépasse même les conventions d'exposition. Tout cela ouvre la voie polysémique de la modernité. Le *Carré blanc sur fond blanc* est d'ailleurs un bel exemple de polysémie puisque l'œuvre possède plusieurs sens ou significations différentes. Toutes justes et à la fois infondées. Mais c'est là, la marque des grandes œuvres marquant le changement. Un carré blanc sur fond blanc n'est donc pas une œuvre simple, elle est au contraire une introduction à une extrême complexité, à la fois pour l'artiste, le spectateur mais aussi pour l'esthétique. Il y a deux regards celui matériel, tactile et celui de la pensée. Cette pensée se retrouve dans ces lignes: « *La volonté pourra révéler un système créateur quand l'objet, en tant qu'ossature picturale, en tant que moyen, sera annulé par le peintre.* » Il y a là une réelle démarche d'abandon de l'objet, l'œuvre n'est plus une finalité ni une extension de la pensée de l'artiste. Mais un simple vecteur montrant l'existence d'une réflexion, comme une trace même éphémère d'une idée. L'artiste est artiste non par sa production, l'objet, mais par son pouvoir de création, l'idée. Quand on entend, « *Le bleu du ciel a été troué, et a pénétré dans le blanc* », on comprend que l'on quitte la structure matérielle du monde physique, le ciel étant une de nos frontières terrestres, pour atteindre un autre monde, un monde blanc infini et libre. Un espace indéfini, immatériel, un monde d'idées. Plus tard l'artiste dira, que peindre ne sera plus nécessaire, un moment où il abandonnera *le pinceau pour la plume*. Car l'œuvre ou du moins sa surface, son support, sur lequel elle se repose sera trop étroite pour contenir l'idée et la symbolique de l'œuvre. La finalité n'est pas l'objet tableau. Aussi pour pallier à cela le support de l'œuvre doit être infini, immatériel, et par extension cela doit aussi s'appliquer à l'œuvre.

La notion de peinture, sans limite, infini, sans support est une réflexion importante chez Yves Klein mentionnant que « *la peinture est invisible, indéfinissable et impalpable* ». Au lendemain de l'exposition du vide, il déclare : « *Ma peinture pour l'instant habite cette galerie, mais je voudrais qu'elle prenne des dimensions incommensurables, qu'elle se*

répande, qu'elle imprègne, n'est ce pas, l'atmosphère, voire même d'une ville, d'un pays ».

Ce-ci n'est pas sans rappeler une phrase du Manifeste de l'hôtel Chelsea: « *L'artiste futur ne serait-il pas celui (...) exprimerait une immense peinture à laquelle manquerait toute notion de dimension* ».

Cette impression de l'espace de support trop limité se matérialise aussi dans l'œuvre de François Morellet, une Gravure à l'eau-forte de 51 x 51 cm, Les trois angles d'un carré, créée en 2000. L'artiste réalise un travail sur la ligne, brisée ou fragmentée. Sur cette œuvre les marques fines de la gravure représentent trois angles perpendiculaires. Sans doute ces dernières reprennent, à supposer selon leurs dispositions, les dimensions du support contenant les gravures. Mais ces éléments étant séparés, brisés, on y lit en son centre un vide. Un vide sans doute plein il y a peu, par un objet ou tout autre chose, mais ayant fuit son réceptacle. Et ceci tout en cassant les limites du support qui le maintenait. L'immatérialité de l'œuvre est finalement, sans doute, la conception de l'artiste, ou l'idée, la pensée de ce dernier ne pouvant être contenue. Cette notion de trop grand pour être contenu, se retrouve dans le principe du all-over, principe beaucoup utilisé par l'artiste, qui suggère d'un simple motif la possibilité de s'étendre à l'infini, sans prendre en compte les limites du cadre défini par le support. Le contenu s'étend dépassant le contenant.

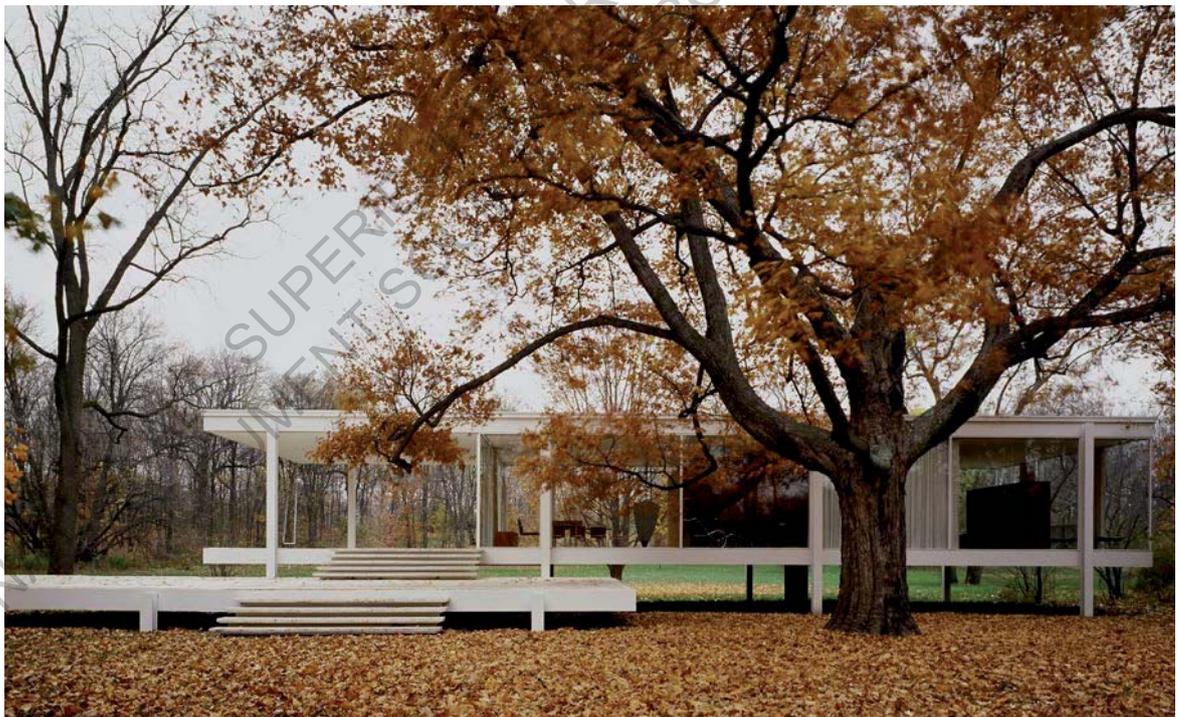
L'artiste américain Doug Wheeler, perturbe la perception de l'espace grâce à la lumière, et notamment avec l'installation « *Light Incasement* », en 1971. Il modèle des « *environnements infinis* », selon ses propres

Yves Klein, interview par André Arnaud.
Europe 1, 29.04.1958

Le Manifeste de l'Hôtel Chelsea
Yves Klein - 1961



Les trois angles d'un carré - Gravure à l'eau-forte, 51 x 51 cm
François Morellet - 2000
Édition : Galerie M, Bochum
Atelier de l'artiste



Farnsworth House
Architecte: Ludwig Mies van der Rohe
Localisation: au Sud de Plano dans l'Illinois. USA.
Date de livraison: 1951

mots, en utilisant l'effet des néons qu'il dispose sur de simples murs blancs. Avec l'effet de la lumière qui se réfléchit sur les surfaces lisses, qui voient leurs structures altérées visuellement. L'effet pousse les visiteurs à tendre les mains afin de pouvoir se repérer dans l'espace. Vérifier la présence de murs, et savoir si l'espace est bien immuable. Ici c'est l'objet d'art qui agit sur le contenant; l'espace, qui voit ses limites se modifier par le jeu visuel de la lumière.

Il existe un lien étroit entre l'immatérialité, la lumière et la transparence. Jusqu'à présent le caractère vide d'une œuvre est démontré, dans cet essai, essentiellement dans le domaine pictural. Mais la matière peut aussi montrer l'invisible. Le verre par exemple montre ce qui il a au-delà, on lit alors à travers la matière. Ce matériau par ses caractéristiques est devenu l'élément représentant le mouvement moderne architectural et se prolonge dans le style dit «international». La transparence est la fantasmagorie de la modernité aussi bien en Art qu'en architecture. Sentiment de vide et d'immatériel pour l'un, impression de légèreté et de lumière pour l'autre. D'ailleurs c'est à la gloire de la lumière, qu'en 1851 à Londres, l'architecte Paxton, édifie le Crystal Palace. A partir de cette date et avec le perfectionnement des matériaux de construction, comme le béton, le verre et sa transparence deviennent une notion centrale dans la conception architecturale. Notamment chez les hygiénistes et moralistes, qui y voient via son emploi et sa symbolique la représentation d'une structure sociale et politique utopique. Paul Scheerbart en 1914, met en avant une « *culture du verre* », transformant de façon significative toutes les sociétés. Cette idéologie de la limpidité et la transparence se lit chez l'architecte russe Ivan Leonidov.

Source:

Cité in Anatole Kopp, *Ville et révolution*
Editions Anthropos et Seuil, Paris, 1967.
P. 167

« Les conditions techniques d'aujourd'hui permettent de ne plus traiter le mur comme un élément isolant l'usager de la vie qui l'entoure, ..., mais comme une surface vitrée transparente élargissant par cela même l'horizon des hommes à toute l'activité économique et sociale et à sa dynamique. »

Mies Van Der Rohe, donne dans ses réalisations un véritable souffle au verre. Evidemment un des plus beaux exemples est la Glass House, connue aussi sous le nom de la Farnsworth House, construite entre 1945 et 1951 pour le Docteur Edith Farnsworth, est une perfection de transparence. Le pavillon en verre tire pleinement parti de son environnement naturel, atteignant le concept de Mies Van Der Rohe, d'une forte relation entre la maison et la nature. Les parois vitrées sont ce qui fournissent la beauté de l'idée de l'architecte. Celle de lier la résidence avec son environnement tranquille. Mies Van Der Rohe a expliqué ce concept lors d'une interview au sujet du pavillon de verre.

«La nature doit aussi vivre sa propre vie, nous devons nous garder de ne pas la déranger avec la couleur de nos maisons et de nos aménagements. Nous devons tenter d'harmoniser la nature, l'habitat et l'homme vers une unité.»

Le souhait de rattacher l'homme à la vie, va de paire avec la volonté des artistes modernes de lier l'art, la vie et l'homme. En mettant le spectateur, visiteur ou habitant, au centre d'un espace permettant la palpation de la pensée de l'artiste ou de l'architecte, ceux-ci ressentent une émotion, une atmosphère travaillée et réfléchi. Cette démarche établit un pont entre art et espace, et surtout encouragera l'homme à se mouvoir au sein même de l'œuvre, là où précédemment seule la réflexion voguait. L'utilisation du verre, en tant que matière, oppose au regard le moins de résistance, l'opacité elle se caractérise, au contraire, par une résistance maximale. L'obstacle est ce qui fait vivre et entretient la transparence. L'architecte japonais Tadao Ando a

pour une de ces maximes, «*pas de lumière sans murs*», comme il ne peut exister de plein sans vide. Cependant le verre n'est pas qu'employé en architecture, des artistes comme Kandinsky ont expérimenté la peinture sur verre.

Jusqu'à présent à travers différents médias et formats, on distingue un renforcement de la pensée, de la transparence, mais tout cela à travers la matière. Le support ou sa représentation, comme l'objet indique la présence de l'immatériel mais ce dernier est toujours ancré à notre monde physique. Un autre exemple de l'immatérialité de l'œuvre objet, est donné par Giacometti, qui en 1934 produit *l'Objet invisible*, alors suivant le mouvement du surréalisme, présenté pour la première fois en 1934 dans la revue « Documents-Intervention surréalistes », sous la dénomination de « *Personnage féminin* ». Elle est représentée avec un corps longiligne, des membres longs et minces. Elle semble comme projetée en avant, mais bloquée sur son avancée par un obstacle. Les doigts sont longs et effilés. Les mains semblent tenir un objet dans le vide, comme un vase invisible qu'elle imaginerait. L'artiste utilise le côté merveilleux du surréalisme avec la présence de l'invisible dans sa sculpture. Cette femme dont la position des mains protège un objet inexistant, mais à la fois présent, précieux et fragile, ne devant ni tomber, ni se briser. Ce vide n'est pas un vide, non, il est l'objet sans visage, sans figure, qui ne doit pas être défiguré. L'essence même de l'œuvre est représentée par le vide, par l'immatériel.

L'écrivain, philosophe et psychanalyste Jean Bertrand Pontalis, dont le travail peut être rapproché à l'inachèvement, bien que ce terme aurait déplu à ce dernier, écrivit quelques mots sur l'œuvre de Giacometti:

« Un ami m'a parlé d'une statue de Giacometti. Je l'avais vue autrefois sans m'en souvenir. Elle a pour titre L'Objet invisible. Je tombe en arrêt devant cette femme longiligne, assise, les genoux pliés, dont la petite tête pourrait provenir de l'Ancienne Egypte - Mais l'énigme n'est pas dans ce visage. Les avant-bras s'apprêtent à se croiser ou les mains



L'Objet Invisible -Statue
Alberto Giacometti
1934

à se rejoindre, mais ces mains restent à distance l'une de l'autre; entre elles, rien: un vide. Non, pas un vide car assurément elles tiennent quelque chose, un objet que le spectateur imagine être infiniment précieux, fragile, il ne faut pas qu'il casse en tombant.

C'est l'objet invisible et je ne vois que lui. C'est un objet sans figure, il ne saurait être défiguré.

Je ne souhaite pas lui donner un nom. Dire qu'il représenterait l'objet d'un désir qui ne pourrait jamais être assouvi, il n'est rien d'autre que ce creux, cette absence qui est en chacun de nous.

Alors tout s'éclaire en moi. A la faveur de ce lieu qui, bien qu'il n'abrite que des œuvres de notre temps, a quelque chose d'intemporel, je comprends que ce que je cherche à tenir entre mes mains sans parvenir à le saisir, c'est mon objet invisible, précieux, fragile qu'à aucun prix je ne dois laisser tomber. Ce n'est ni le paysage d'avant, ni celui de maintenant, ni mon passé ni mon présent, mais cet insaisissable que pourtant je tiens et qui me tient ».

Jean Bertrand Pontalis, à travers son expérience, face à l'œuvre de Giacometti, *L'Objet invisible*, nous montre le point de bascule entre le matériel et l'immatériel. La statue ne persiste pas dans l'esprit du philosophe, seul le «vide» persiste. C'est de cet élément insaisissable que découle la création d'un lien unique entre lui et le spectateur, agissant directement sur la perception et les émotions de ce dernier. L'œuvre n'est plus la femme mais l'éventuel objet qu'elle retient. La sculpture physique s'efface, l'espace s'estompe, le temps aussi est affecté, et seule l'émotion demeure. Une émotion face à un objet invisible, pour-

Source:

Penser/rêver n°8 - Pourquoi le fanatisme ?

Edition de l'Olivier / Le Seuil, 2005.

Libre chronique, Revenir sur les pas de qui? J.B. PONTALIS

tant si présent, si important pour le philosophe, offrant une résonance très profonde en lui. Si bien que seul immatériel existe et perdure.

Lorsque Richard Long, compose des sculptures éphémères in situ, l'artiste laisse des traces de son passage et travail. Mais une œuvre particulièrement pour son caractère immatériel est à retenir. Richard Long, installe une statue dans le lit de la rivière Avon en Angleterre, cette sculpture alors visible uniquement à marée basse, disparaît du champ de vision du spectateur à marée haute. Aussi sans être visible une grande partie de la journée l'œuvre se dévoile peu à peu ou se cache au fil des heures. Ainsi la sculpture est au-delà ou en deçà des objets matériels du monde, et dont la localisation et la visibilité ne sont pas nécessairement accessibles au spectateur. C'est déjà ce qu'évoque *Line made by walking*. L'intervention de Long est située dans la campagne anglaise, elle est sans autre spectateur direct que l'artiste, elle ne compose pas un objet, et c'est une trace éphémère produite par les déplacements de l'artiste. L'art de Richard Long développe à son paroxysme cette conception de la sculpture, qui est celle de la dématérialisation. La sculpture chez Long, c'est finalement la forme dans l'espace, de son déplacement à pied sur une durée, celle de la marche, il crée une ligne, un acte à la fois simple et fort produit par le corps sur le réel.

Aussi, si l'art moderne se décline sous une forme dématérialisée, à travers laquelle se déploie tout sa puissance émotive, alors il est bon de revenir sur la lumière, car elle plus que toutes autres choses participe à la dissémination de l'art. Car l'œuvre n'est plus tangible au sein de l'espace et du temps. Et c'est bien en dehors des fondamentaux que sont la dimension spatiale et la notion de durée, qu'une grande partie du travail de l'artiste se produit. L'espace « conventionnel » que propose les musées et galeries à partir de la seconde moitié du XXe siècle ne suffiront plus pour contenir les œuvres et la pensée des artistes. Il faudra donc agir à une toute autre échelle afin de représenter leurs travaux.

La Lumière pour Art - Dan Flavin.

« Ma seconde étude, c'est la lumière. Pas ses effet, mais elle même, je voudrais la reproduire telle quelle est en formes et en couleurs, comme je la vois. Ensuite j'aimerais expérimenter les substances aéiformes qui se trouvent dans les différentes sphères de l'espace. Elles seront comprimées et modelées par moi et colorés par des rayons de divers soleils ».

Zoltan Kemeny.

La définition de l'art minimal a été exposée en 1965 par le philosophe anglais Richard Wollheim dans Arts Magazine à propos d'une exposition à la Green Gallery de New York. Le Minimalisme est l'héritier du Modernisme, et plus particulièrement du Bauhaus. Le mouvement fait sienne la maxime d'un des grands représentants du Bauhaus, Mies Van der Rohe: «*less is more*». Richard Wollheim, voit dans les artistes d'art minimal un lien, une pensée commune qui est de privilégier le dépouillement formel, le réductionnisme et la neutralité.

En sculpture, le minimalisme s'exprime par le choix de volumes géométriques simples et surtout, sont à voir et sentir pour ce qu'ils sont. Des objets d'art, simples, épurés, sans artifice. Formes, dimensions, ainsi que couleurs, et matériaux uniques, dans la mise en œuvre permettent de produire des objets qui n'ont aucune histoire émotionnelle. Le contenu de la sculpture n'est autre que la sculpture

elle-même, c'est une représentation minimale parce qu'elle se limite à l'essentiel. Il n'est pas question de fonction ou d'usage, ni de d'art uniquement porté à un point de vue statique. Si la sobriété est bien l'une des qualités commune des artistes de ce courant, c'est avant tout la réponse sculpturale au monochrome picturale. La sculpture minimaliste ne constitue pas l'objet de l'art, mais la réflexion amenant à l'objet. Ainsi cette caractéristique, qui présente leurs œuvres sous l'angle de la pauvreté, leur déplaît et paraît être un jugement réducteur. Si bien que les artistes liés à ce courant ne reconnaissent pas leur travail sous l'appellation de minimalisme ou d'art minimal.

Leur travail et leur réflexion portent avant tout sur la perception des objets et leurs rapports à l'espace. Leurs œuvres sont des révélateurs de l'espace environnant qu'elles absorbent et travaillent comme un élément primordial dans le contexte de production de l'art. Ainsi, si des artistes comme Donald Judd et Carl Andre réalisent des pièces sculpturales en lien profond avec l'espace, ce n'est pas par la sculpture en elle même qu'ils matérialise, mais bien la relation entre Art et espace. Reprenant sans doute la réflexion picturale de Klein pour mieux appréhender l'abandon du socle. L'idée n'est plus de présenter ou représenter mais bien de ressentir. L'idée de donner de l'émotion, donner à ressentir et comment, par quel moyen, met en avant la réflexion, le concept. Donald Judd et Larry Bell, proclame que : « *l'art, c'est penser* ».

Ce lien entre contenu et contenant, entre objet d'art et espace, et la volonté de donner à vivre une expérience est mise en place par Dan Flavin par la lumière. Qui en la manipulant, via les dispositions,

Source:

Dan Flavin : une rétrospective,
Critique d'art (En ligne), 28 | Automne 2006
Paris : Paris-Musées, 2006



Dan Flavin, Untitled.
Exhibition Title: Minimal Myth
Date: June 2 – September 16, 2012
at Boijmans Van Beuningen

les formes, les couleurs, de ses installations lumineuses, ainsi que les espaces dans lesquels la lumière est déployée.

Dan Flavin, est un artiste, qui dès 1963, via l'emploi de tubes fluorescents, s'ouvre à une nouvelle dialectique de la forme et de la couleur. L'utilisation de la lumière en tant que matière de diffusion de couleurs lui permet de reproduire nuances et dégradés, d'une profonde saturation au doux diffus. Il reproduit à la manière d'un peintre, une composition lumineuse. Au sein d'un espace, les situations créées par ses installations sont souvent la seule source lumineuse, ainsi seule l'œuvre de l'artiste irradie l'espace visible. Au mur, au sol ou dans les coins, soulignant ou contrecarrant l'architecture du lieu. Les tubes, d'intensités, de couleurs et de longueurs différentes, sont disposés par l'artiste de manière à créer à chaque fois une ambiance particulière. Il existe donc un lien étroit entre la réflexion conceptuelle et l'espace qui abritera le fruit de cette réflexion.

Dan Flavin se limite à une palette de couleurs restreinte, composée de rouge, bleu, vert, rose, jaune, ultraviolet, et quatre blancs différents. Il en va de même pour les formes, droit, double, 4, 6 et 8 pieds de tubes, mais aussi en cercle. Parallèlement à la volonté de proposer une œuvre attachée à un lieu spécifique. L'un des premiers gestes de l'artiste avec l'instrument de lumière est de mettre en place un unique tube fluorescent sur le mur de son atelier. Cette action donne une première œuvre, une révélation qu'il intitule « *La Diagonale du 25 mai 1963* ». C'est une source jaune, placée à un angle de 45° par rapport à la ligne de sol. C'est la première œuvre mature de Dan Flavin. Elle est dédiée à Constantin Brancusi et marque le début de l'utilisation exclusive de la lumière. Cette œuvre est le point de départ de nombreuses expériences. Le caractère à la fois simple et puissant, de cette action qu'il produit à une répercussion sur la surface d'exposition de l'atelier. L'artiste précise:



Dan Flavin, La Diagonale du 25 mai, 1963

Dan Flavin, The nominal three (to William of Ockham), 1963

« Le tube qui rayonne et l'ombre portée par son support semblaient se tenir directement, dynamiquement, dramatiquement sur le mur de mon atelier, telle une image gazeuse, flottante et insistante, qui par sa brillance, paraissait transmuier sa présence physique en une invisibilité approximative. »

L'objet, le tube fluorescent, n'est pas l'œuvre mais un simple composant, un vecteur qui celui-ci participe à la création finale. Tout comme le mur, le sol, la dimension du matériel et la couleur qui en émane. Il est important de revenir sur les mots, « telle une image gazeuse, flottante et insistante ». Il y a là une idée immatérielle qui vient en confrontation avec l'objet industriel donc matériel. Une notion de visible est perceptible sans autre consistance que la sensibilité perçue, mais émanant malgré tout d'un corps physique. Or la radiance de la lumière efface l'objet source, transcendant sa propre condition, cela est mentionné à travers les propres mots de l'artiste. « ... Qui par sa brillance, paraissait transmuier sa présence physique en une invisibilité approximative ».

Il est important de revenir sur un point la lumière artificielle, est produite par un ensemble de composant, la source énergétique, l'objet qui émet, et un élément de diffusion. Ceux-ci sont principalement le fruit de l'industrie qui les produit en masse. Dan Flavin emploie un objet du quotidien, normé et standardisé. Ce fait est souligné par Donald Judd qui écrit quand ce dernier s'intéresse au travail de Dan Flavin en 1964:

« La lumière est un objet industriel, et familier, c'est un moyen nouveau pour l'art; désormais l'art pouvait être constitué de toute sorte

Source:

Lights

Dan Flavin

Edition Hatje Cantz, 2012

d'objets, de matériaux, de techniques inédits ».

Ce dernier dénotait, par ailleurs, les œuvres minimalistes comme des œuvres nouvelles qui ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture. «Specific Objects».

Sans tomber dans le mysticisme il y a là, la découverte spirituelle de la sculpture de lumière. Il n'est pas à rappeler l'importance de la lumière traversant les vitraux, de nos églises occidentales, dans la mise en scène de ces espaces religieux avec les coloris projetés par la lumière naturelle. Nous trouvons ici sans doute un écho, comme une continuité de l'utilisation de la lumière mais aussi de la transcendance de la lumière elle-même. Elle irradie par son intensité, montrant les limites d'un espace redéfini par elle, mais aussi régit par elle. La lumière transforme l'espace, cela revient à dire que l'espace est sujet à l'installation de l'artiste et donc dans l'absolu à la réflexion de l'artiste lui-même. L'espace devient donc par extension une partie intégrante de la réflexion de l'artiste, non juste un réceptacle, la fonction de l'espace n'est plus seulement de présenter ou protéger l'œuvre. Le contenant et le contenu sont confondus.

The nominal three (to William of Ockham), 1963, est composé de lumière fluorescente d'un blanc froid. Ici Flavin a commencé à utiliser la perception de l'espace dans son ensemble avec des variations d'intensité, en utilisant six tubes empilés verticalement dans une progression de un, deux et trois. Ainsi dans cette disposition, l'installation encourage le spectateur à regarder toutes les variations que produisent les sources lumineuses. L'artiste plasticien utilise les angles de l'espace pour faire ressortir les ombres projetées sur le mur par l'installation.

Source:

De quelques objets spécifiques, dans Donald Judd
Donald Judd,
Ecrits, Paris, Daniel Lelong, 1991,
P. 15

Dans ce cas précis Dan Flavin développe un intérêt pour un processus modulaire, c'est à dire à la création d'une entité à partir de la combinaison d'unités identiques, par l'augmentation progressive des tubes, s'inscrivant dans le paradigme minimaliste « *chaque élément venant après l'autre* ». La sculpture dépend donc d'une certaine façon du lieu et de la distance choisie entre les éléments de ce triptyque. Mais elle peut être facilement déplacée ou reconstruite dans un autre lieu. Par conséquent, la sculpture est dans ce cas précis plutôt ajustée à un site que spécifique à celui-ci. Dan Flavin continue à utiliser les structures fluorescentes, plusieurs années de façon exclusive, voir obsessionnelle, pour explorer la couleur, la lumière et l'espace sculptural, dans différents travaux qui remplissent les galeries. L'artiste rejette de plus en plus son studio de production en faveur de sites spécifiquement choisis. Il amorce ainsi une réflexion sur des installations in situ. La notion de réalités spatiales dans la démarche conceptuelle s'exprime chez Dan Flavin de façon tout à fait évidente de plus, d'autres artistes comme Carl Andre, Larry Bell, et Donald Judd, développent le même type de préoccupations liées à l'espace lors de leur exposition « *Shape and Structure* » à la Tibor de Nagy Gallery présentée du 5 au 23 janvier 1965.

Le « *bain lumineux* » provoqué par les installations, a en effet pour propriété d'abolir les frontières entre l'espace et l'appareil d'éclairage et la lumière. La radiance de la lumière masquant peu à peu l'objet physique d'où la lumière émane. Objet s'effaçant devient comme l'œuvre, impalpable, c'est peut être pour l'artiste une façon de supprimer un mode de relation émotionnelle souvent rattaché aux objets. La couleur s'est non seulement libérée de sa soumission à la forme, en particulier avec la révolution de l'expressionnisme abstrait dans les années 1940, mais ici l'artiste nous transporte dans un lieu d'expériences et d'émotions. L'œuvre devient un espace haptique, c'est-à-dire qui englobe le toucher et la perception du corps dans l'environnement. La lumière ne se contente pas de sculpter ou d'habiter l'espace, elle est l'espace même. Comme le dit Donald Judd



Dan Flavin, Untitled (Monument for Vladimir Tatlin), 1975
8 tubes fluorescents de longueurs différentes, socles en métal - 304,5 x 62,5 x 12,5 cm

à propos de son travail, Flavin crée « *des états visuels particuliers* ». Bien que Judd soit un artiste minimaliste, il a toujours à travers ses œuvres le regard d'un concepteur et d'un constructeur. Ses sculptures sont de parfaites compositions esthétiques entre l'objet et l'espace recevant l'objet, ces deux éléments étant dissociés. Pour beaucoup Donald Judd signifie l'intégrité absolue de la pensée et de l'exécution, mais il existe un lien profond que l'on ressent entre lieux et réalisations. Les œuvres de l'artiste explorent les natures spécifiques des objets, leur spatialité et leur relation avec le spectateur. Donald Judd précisera son lien entre sa pensée et l'espace plus tard, en justifiant toute la minutie qu'il applique dans la recherche du lien entre ces deux éléments.

« Je Pense que, trop souvent, la signification d'une œuvre d'art est perdue du fait que la manière dont elle est placée est irréfléchie ou inappropriée. L'installation de mon propre travail, par exemple, de même que celle des autres, est contemporaine de sa création, et l'espace environnant est alors crucial. Il est fréquent que j'accorde autant d'attention à l'emplacement de la pièce qu'à la pièce elle-même. »

Or dans le cas de la réflexion de Dan Flavin l'espace environnant est son art. Là où Donald Judd dispose sa réalisation, objet d'art, ce dernier n'irradie par autant l'ensemble de l'espace en intervenant physiquement, par l'intermédiaire de la lumière et de couleur sur l'obser-

Source:

Outdoor Art - La sculpture et ses lieux.

Joëlle Zask.

Edition La découverte, Paris, 2013.

Donald Judd

Citation d'introduction du chapitre I

« *L'art public, ratage d la démocratie* ».

P.11

vateur. L'espace peut se lire séparément de l'objet d'art d'exposé.

Les installations lumineuses, et les ambiances particulières qu'elle génèrent exigent une attention aiguë de la prise en compte de l'environnement, ainsi que celle du spectateur. Cette volonté se rapproche de celle d'Yves Klein et son exposition « *vide* », où l'art n'est plus pictural et matériel, mais expérimental et intérieur, car comme précisé précédemment s'est l'émotion qui prime. Et c'est bien à travers la relation de l'objet d'art et du sujet, que Dan Flavin se concentre. Car si l'œuvre est perçue au sein de l'expérience proposée par l'artiste, c'est par et pour le spectateur que l'œuvre existe. Joëlle Zask note à ce propos dans son ouvrage *Outdoor Art* :

« A partir du moment où le spectateur est prévu comme un complément de l'oeuvre, que cette dernière soit discrète ou massive, alors il lui est assujetti ».

Cette pensée du spectateur, assujetti, prisonnier à son insu de l'espace d'exposition, et où de l'œuvre se retrouve finalement dans une caractéristique propre à la lumière. Si cette dernière peut remplir un espace défini, elle peut tout aussi bien s'en affranchir. Effectivement l'artiste peut tout aussi bien limiter l'espace existant, par l'utilisation de la lumière, car elle crée son propre espace en manipulant son intensité, et, ou jouant avec des masques de diffusion, Son faisceau est un espace en lui-même. Ou au contraire, épouser et mettre en valeur les lignes et les volumes dans l'espace dans lequel la lumière prend corps. C'est ici où chacun comprend que Dan Flavin ne s'est pas limité à un objet de diffusion, mais au contraire il a trouvé un matériau modulable à l'infini

Source:

Outdoor Art - La sculpture et ses lieux.

Joëlle Zask.

Edition La découverte, Paris, 2013.

P.107



Dan Flavin
Untitled-To Henri Matisse - 1964.
8 tubes fluorescents rose, jaune, vert et bleu sur socles en métal.



James Turrell

The Wolfsburg Project - Grande installation lumineuse.

Oct. 24, 2009 - Apr. 5, 2010 - The Wolfsburg Art Museum, Wolfsburg, Germany

capable d'accomplir une des volontés de Klein recouvrir un pays.

Il y donc une certaine notion de théâtralisation dans le fonctionnement des installations de Dan Flavin. L'artiste présente une implication prononcée tant du lieu que du spectateur. Contenant et contenu subissent avec minutie, les soins de l'artiste, si bien qu'il devient difficile de dire si l'artiste déploie la lumière dans un lieu ou si l'artiste sculpte le lieu directement. Travaillant sur les variations de perception, proposant de découvrir les effets d'optique que les différentes couleurs produisent sur les surfaces ou dans l'angle d'une pièce. Il travaille avec les limites et les lignes architecturales imposé par le lieu. L'observateur, du moins sa perception est une partie intégrante de l'expérience proposée par l'artiste.

L'envie de créer un espace unique, un lieu entièrement sensibilisé par la lumière colorée, pousse Dan Flavin à réaliser des situations de plus en plus grandes. Dont celle à la Kornblee Gallery en 1967, qui lui permet de concevoir une œuvre totale. L'aboutissement de celle-ci sera par ailleurs exhibée au Museum of Contemporary Art de Chicago

Michael Fried parle de la « *présence scénique* » ou « *l'effet théâtral* » de l'art minimal, effectivement chaque nouvelle exposition sera désormais conçue préalablement pour un lieu, puis adaptée à son contexte. Puis complétée par la présence humaine, car comme le précise le critique et historien de l'art : « *On dit d'une œuvre qu'elle a une présence lorsqu'elle exige d'être prise en compte, prise au sérieux, par celui qui la regarde, et lorsque le spectateur répond à cette exigence en montrant qu'il en est conscient et qu'il modèle, pour ainsi dire, ses actes en*

Source:
Contre la théâtralité,
Michael Fried,
Editions Gallimard, 2007,
P. 122

conséquence ».

Les tubes fluorescents deviennent donc l'outil de variations scéniques, où l'expérience émotionnelle tente de nous faire découvrir un univers au-delà de la perception visuelle. En explorant les variations que permettent le nombre, la couleur, les dimensions des tubes et leur disposition, l'artiste travaille sur la perception de l'espace en offrant des « *variations de perception* ». Un travail qui par la diversité des lieux pour et dans lesquels il crée vient encore enrichir. L'artiste « *modifie les caractéristiques d'un espace défini* ». Les interventions de l'artiste ne sont pas que destinées à des espaces clos, maîtrisés, mais aussi à la rue, aux bâtiments et à l'espace dit public. Non comme simple illumination ou mise en lumière, mais comme révélateur de la géométrie de l'espace. Afin de rendre évident les lignes, liens ou séparations des lieux qu'ils soient matériels ou non, ou au contraire les masquant.

Il existe donc un lien de communication, ou de domination de l'œuvre à l'espace mais aussi de l'œuvre à l'homme. Participer ou être instrumentalisé peu importe, la présence d'un observateur est nécessaire pour que l'œuvre soit entière. D'autre part le visiteur prête sa figure à l'objet artistique pour que d'autres le regarde. Ce lien, ce besoin de repères peut se voir dans les installations de Ann Veronica Janssens qui, comme James Turrell et Dan Flavin propose aux spectateurs une

Source:

Dossiers pédagogiques/Collections du Musée - Le Minimalisme
Centre Pompidou
Direction de l'action éducative et des publics, avril 2005
Mise à jour : août 2007

Conception : Florence Morat
Documentation, rédaction : Vanessa Morisset

expérience sensitive de l'art. L'artiste, réalise des installations in situ qui travestissent l'espace, aux moyens de lumières et de brouillards artificiels colorés. Le brouillard enveloppe les spectateurs qui se perdent, marchant à l'aveugle dans un espace effacé sous les brumes colorées, les limites s'effacent, dissipant nos certitudes, seules les silhouettes d'autres visiteurs, si elles sont visibles peuvent faire office de lien visuel. La perte de contrôle, tant visuelle, que d'orientation, étant offerte comme une expérience à vivre.

Cependant les témoignages photos des installations de Dan Flavin desservent ces dernières, car il est impossible d'illustrer sur le cliché les variations, et l'atmosphère de l'espace transformé.

James Turrell, un plasticien, qui lui aussi manipule la lumière comme matière, il la manipule comme un flux et l'étend à l'espace, au cosmos. James Turrell incarne un autre courant artistique, dit « *Light and Space* ». Sa démarche peut être retranscrite par les propres mots de l'artiste retranscrit par RECH Almine sur le site du Roden Crater, en 2005 lors d'une rencontre avec l'artiste.

« Je travaille sur l'espace et la lumière, explique-t-il. La nature de mon travail, c'est la mise en forme de la lumière. La lumière, c'est le matériau, la perception, le média. Il n'y a pas d'image dans mon travail, car la représentation ne m'intéresse pas. Je suis intéressé par la vision intérieure. Le point de jonction entre vision intérieure et regard sur le monde n'est qu'une métaphore pour désigner ces espaces ouverts sur le ciel, les Skyspaces. »

Source:

Cité in interview avec James Turrell
RECH Almine en 2005, lors d'une rencontre avec l'artiste.

Cette perception de la lumière, s'inscrit dans la pensée d'Yves Klein et de ses monochromes qui ne sont pas des peintures, mais des surfaces de pure sensibilité. Les installations de l'artiste sont basées sur la sensorialité, qui ne peut être analysable en termes de représentation. Turrell ne se situe pas dans l'espace matérialiste d'un art de l'objet. Le médium c'est la perception. Ce que transmet les œuvres de Turrell, c'est le phénomène de notre propre perception. Le sujet est la perception elle-même, celle de l'observateur face à lui-même, à sa sensibilité en lien avec un espace qui ouvre ce dernier à une dimension immatérielle. Et comme Dan Flavin, il invite à un matérialisme spirituel. En donnant au corps la possibilité d'expérimenter sensuellement la dimension immatérielle de la lumière et de l'espace. L'objectif, bien que beau au regard n'est pas visuel, il est surtout sensoriel. Corps et l'esprit sont animés, absorbés dans l'espace empreint de lumière. Si Klein souhaite saturer la couleur par la lumière, Turrell lui nous propose une immersion de l'esprit dans cette dernière.

Dan Flavin atteint donc l'essence de l'Art minimal telle que Judd la définit dans « *Specific objects* », les intentions de l'artiste font de l'objet art un savant mélange épousant les trois dimensions de l'espace réel. Par la lumière, Dan Flavin irradie l'espace. Le tube fluorescent, d'où émane la lumière, employé par l'artiste a une fonction qui s'oppose complètement aux œuvres d'art traditionnelles. Le support quant à lui à disparu. La pensée de Malevitch se retrouve dans ses termes, s'écarter de l'art objet. Toute œuvre proposée par un artiste à une population, crée un cadre limité à l'intérieur duquel le spectateur est contraint de voir et de se mouvoir. Bien que les déplacements des visiteurs multiplient les points de vues, l'œuvre lumière reste dé-

Note:

« *Specific objects* »

Donald Judd

Art Yearbook, 1965

pendante des murs des galeries, et musées qui proposent des cadres contrôlés. Il faut aussi noter la notion de durée, effectivement le temps est nécessaire pour observer les œuvres, d'art pour ne pas dire les vivre, les voir changer au gré des minutes, au gré des jours. Il y a donc l'obligation d'une présence humaine, d'un observateur pour alors compléter l'œuvre, et donc la rendre entière. Ce que réalisent les installations lumineuses, en intégrant l'homme, sa perception, en tant que chaînon dans l'œuvre. La prise en compte du public dans le processus de création modifie leur approche. L'ouvrage d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, inspirera à cette époque de nombreux artistes contemporains, soulignant qu' « *Aucune œuvre d'art n'est vraiment fermée, chacune d'elles comporte, au-delà d'une apparence définie, une infinité de lectures possibles* ».

Par la lumière, Dan Flavin illumine l'espace, et l'homme est comme hypnotisé par la spiritualité de l'œuvre. L'observateur devient une extension de l'œuvre. Mais l'espace concret va, au gré des expérimentations des artistes, devenir un élément plastique à part entier, le haut d'une surface sphérique pour Olafur Eliasson avec *Contact*, un matériau pour les membres du land art qui vont en tirer parti. Christo, en est un exemple frappant, surtout par ces installations et projets de grandes envergures. Le land art agit sur la nature et donc existe en dehors des murs. C'est un art fragile et éphémère car, les œuvres sont à l'extérieur, exposées aux éléments. Aussi dut à cela beaucoup d'interventions ont disparu et il ne reste que leurs témoignages photographiques ou des vidéos.

Sources:

L'œuvre ouverte

Umberto Eco

Éditions du Seuil, Paris, 1962

P 43

Ce mouvement aura un impact fort voir déterminant dans le rapport art / espace car l'art fera partie intégrante du territoire le transformant parfois de façon pérenne. En plus d'autres facteurs, les interventions exceptionnelles des artistes comme Dan Flavin, s'exposant en dehors des structures conventionnelles des musées et galeries pour dénoncer un système branlant, feront sortir l'Art dans la ville.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Abandon de l'espace muséographique.

« Les œuvres s'entassent pèle-mêle, comme des matériaux inutiles, comme des signes d'une écriture perdue dont les traits ne sont plus d'aucun intérêt pour l'esprit ».

Quatremère de Quincy.

Depuis longtemps, on a réduit l'expérience esthétique de la peinture au XXe siècle à la forme tableau. Or les plus grands artisans de la modernité ont toujours considéré que l'expérience artistique, les conduisaient au delà de cette finalité. Leurs travaux engagent à confronter les personnes sensibles à leurs messages, renvoyant la complexité du monde réel, et ceci retranscrit à travers le matériau ou le vide. Certains artistes manifestent une volonté d'appropriation globale de l'espace, voir de l'univers, en traitant leurs travaux de manière universelle. Par le développement de leurs conceptions, ils façonnent une philosophie, qui ne peut se contenter d'un espace clos.

Il est indéniable que le mode d'exposition est une notion essentielle de l'art, les musées, galeries, et institutions culturelles sont d'ailleurs les vitrines de toutes activités artistiques. Réalisée pour un lieu ou un environnement bien précis, l'œuvre in situ tient compte du lieu où elle se développe. Réaliser l'œuvre sur le lieu même de son installation et donc d'exposition, inclure dans le processus de création la physiologie du lieu, est une notion primordiale pour des artistes comme Daniel Buren, Turrell, Morellet ou Eliasson. Daniel Buren pose par sa réflexion et

à travers l'expérience de son art, les mots fondamentaux de ce qu'est et définit l'art *in situ*.

« *L'œuvre naît de l'espace dans lequel elle s'inscrit ; elle ne saurait être envisagée sans considération de son lieu de présentation, dans et pour lequel elle est conçue* ». L'artiste constate dans ses expérimentations entre art et espace que le lien entre l'art, peu importe le domaine, peinture, sculpture et autre, et l'espace est puissant, et inaltérable. Ainsi l'artiste établira une vérité, « *l'environnement de la peinture, ... semble toujours plus important et plus riche que la peinture elle-même.* »

Créer sans prendre connaissance de l'espace dans lequel évoluent artiste et œuvre, est donc une hérésie, car l'homme d'art se ferme au monde dans lequel il agit et pense. Il en va de même pour l'œuvre qui s'en trouvera déconnectée. Le contexte est important, l'ignorer, en faire abstraction, est une amputation majeure à la compréhension de l'œuvre par le public. L'artiste véhicule des idées, est c'est idées des messages, impressions et autres angles de perception de notre monde. Créer sans la prise en compte de ce monde rend les mots muets. Rend l'art aphasique et donc inutile, ou alors redondant, car bien que muette une présence peut aussi communiquer des revendications. Malgré cela Daniel Buren affirme que l'espace, pourtant une notion déterminante du contexte de création est bien « *souvent oublié, ignoré ou accepté sans discussion, au nom de la soi-disant autonomie de l'œuvre d'art* », Ceci suppose donc de l'œuvre d'art qu'elle possède un caractère immuable, qui reste indemne en toutes circonstances. Or comme illustré plus tôt, l'art possède un lien, même non dit avec l'espace qui le reçoit. Plus que cela, dans le cas de Dan Flavin ou

Source:

Daniel BUREN en quelques concepts clefs.

MONUMENTA 2012 / Daniel Buren / « EXCENTRIQUE(S) travail in situ »

Textes extraits de l'album de MONUMENTA 2012 – Daniel Buren Auteur : Jean-Marie Gallais

encore de James Turrell espace et art ne font qu'un. Le lieu agit donc évidemment sur l'œuvre, de façon extrêmement forte.

Cependant le musée, notamment, soumet les œuvres à ses contraintes, à la fois spatiales mais aussi de moyens, et à toutes autres implications sous-jacentes. Ces contraintes sont presque toujours en opposition avec la volonté artistique des artistes et les œuvres exposées les illustrant. Or l'espace accueillant l'art n'est pas figé, celui-ci va évoluer s'adapter à l'art contemporain et ses nombreux mouvements. Loin de résumer l'histoire de la muséologie, ni d'en illustrer les liens et enjeux sociologiques et politiques. Les musées sont tantôt des espaces scénographiques, d'histoires croisées, d'expositions sur les avancées technologiques ou les inquiétudes d'une société, faisant de ce lieu le réceptacle d'un monde en mouvement.

Il existe donc un lien tangible entre art et espace. Or la diversité de format, et de support dont font preuve les artistes modernes rend les lieux de présentation classique peu adaptés à l'exposition des œuvres créées. Du musée dit bourgeois du XIXe siècle conçu par un corps de personnes expertes pour un nombre limité de connaisseurs et plus limité encore d'amateurs privilégiés, jusqu'aux années 1960, le modèle du musée est resté inchangé. Le professeur à la Sorbonne et chercheur au CNRS Dominique Poulot, décrira dans son travail la nécessité d'évolution, et de transformation, des musées et muséographie.

« A l'encontre d'un musée d'art conçu comme représentatif de la production contemporaine, témoin privilégié de sa diversité, tel qu'il avait dominé le XIXe siècle, le musée d'art moderne défini comme tel au XXe siècle est un musée conceptuel. »

Source:
Musée et Muséologie.
Dominique Poulot.
Edition La découverte collection repère, Paris 2005

P.55

On voit donc un changement d'orientation dans la conception muséographique. Ceci s'explique en grande partie par l'évolution de l'art et sa représentation, l'espace muséal devenant trop étroit pour celui-ci. Mais aussi, dans le cas de la France, par un autre fait marquant, en plus d'autres facteurs, qui pousseront les artistes à sortir d'une démarche conventionnelle lié au marché de l'art, la crise des musées.

Effectivement en France dans les années 1960 - 1970, il y a un trouble fonctionnel dans le monde culturel. En plus d'être une période de révolution sociétale dans l'histoire de la France contemporaine, les années 1960 sont surtout une rupture. Un temps des commencements où un monde finissait et un autre naissait. Le temps de toutes les révolutions : sexuelle, morale, artistique, scientifique et technologique, premier homme dans l'espace, et sur la Lune, lancement du projet Arpanet, ancêtre d'internet. C'est aussi une révolution culturelle, celle des générations de l'après-guerre qui imposent des idées, des conceptions de vie, des avis politiques, des goûts musicaux, des usages vestimentaires, tout cela parfois dans la violence. En mai 1968, en plein cœur des tumultes d'une société en pleine transformation, des étudiants vont jusqu'à réclamer la suppression des musées et la dispersion des collections dans les milieux de la vie quotidienne. Il faut se souvenir d'un slogan stipulant « *La Joconde au métro* ».

De l'autre côté de l'Atlantique, aux États-Unis un mouvement revendiquant ces mêmes vœux soutenu par des artistes tentent aussi de rejeter l'art et les musées. En 1970, Vasarely écrit : « *Je veux en finir avec tout ce qui précisément fait le musée : l'œuvre unique et irremplaçable, le pèlerinage, la contemplation passive du public* ».

Source:

Muséologie - Les Grands Articles
Germain BAZIN, André DESVALLÉES, Raymonde MOULIN
Encyclopædia Universalis, France, 2016.
ISBN : 9782341004275

Cependant au-delà, de la crise culturelle et sociale c'est aussi un trouble fonctionnel qui est mis en avant. Le musée du Louvre à Paris est un bon exemple dans cette crise, puisque le musée, bien après la révolution culturelle des années 1960, jusqu'en septembre 1981, reste en état de végétation. Lorsque François Chaslin établira une histoire des grands projets architecturaux de la période sous la présidence de François Mitterrand, il décrit le musée du Louvre dans le chapitre qui lui est dédié par ces mots: « *Nul ne nie l'état pitoyable dans lequel a aujourd'hui sombré ce musée, qu'on dit le plus grand du monde* ».

L'auteur soutiendra les mots d'André Chastel, précisant sur le statut du musée. « *C'est notoirement le plus mal tenu, le plus mal surveillé, le plus malpropre de tous les grands établissements internationaux* ». Et effectivement le Louvre au début des années 1980 est un monstre d'organisation, un gouffre de logique, voir un abîme de bon sens. Il est impensable d'imaginer, ce musée mondialement connu, être comme ce qui suit dans la description de François Chaslin.

« *Chaque matin, la direction doit improviser un plan d'ouverture des salles, en fonction de l'absentéisme du jour ; les gardiens sont en nombre si insuffisant que les galeries ne sont tout à fait ouvertes que les lundis et mercredis, aux trois quarts les mardis et jeudis, à moitié seulement les samedis et dimanche. (...) Certaines salles ne sont accessibles qu'une matinée par semaine, d'autre ferment une heure et demie avant l'horaire officiel et, de crainte d'une panne, l'ascenseur du pavillon de Flore est bloqué chaque week-end. Les grèves sont devenues rituelles.*

La poussière s'accumule sur les toiles, les cadres des tableaux, le

Source:

Les Paris de François Mitterrand.
François Chaslin.
Folio Actuel, Edition Gallimard, Paris 1985
P.114

marbre des sculptures ; et les vitres ne sont jamais propres car elles constituent l'infranchissable frontière entre deux univers qui s'ignorent: le domaine national, qui en nettoie l'extérieur chaque semestre, et le musée proprement dit, qui nettoie l'intérieur en suivant la logique d'un autre calendrier. Mais ce dont souffre surtout le Louvre c'est d'être, selon la formule aujourd'hui consacrée, « un théâtre sans coulisses », un musée sans réserve ni ateliers de restauration dignes de ce nom, une suite de galeries d'exposition souvent magnifiques, entretenues et gérées depuis des recoins, des caves, des combles, des réduits congestionnés. »

Ce n'est qu'avec l'impulsion du Président François Mitterrand, et ceci dès sa première conférence de presse, qui par la même annonce la tenue d'une exposition universelle, celle de 1989, déclare « rendre le Louvre à sa destination. »

D'ailleurs il n'est pas le seul président de la Ve République française à faire de l'art et l'espace qui lui est accordé une affaire d'État. Le musée du Louvre est une occupation tardive, comparée à celle du Centre Georges Pompidou. La décision de construire un centre culturel voué aux expressions artistiques contemporaines et à la lecture publique. Et ceci sur l'emplacement du plateau Beaubourg à Paris, Cette volonté est officialisée par le président de la République de l'époque Georges Pompidou lors d'un conseil restreint tenu le 11 décembre 1969. Ce dernier écrit à Edmond Michelet, alors Ministre d'État, chargé des affaires culturelles, afin de constituer les prémises de ce que l'on peut appeler un programme.

Source:

Les Paris de François Mitterrand.
François Chaslin.
Folio Actuel, Edition Gallimard, Paris 1985
P.115

«Le Centre devra comprendre non seulement un vaste musée de peinture et de sculpture, mais aussi des installations spéciales pour la musique, le disque, et, éventuellement, le cinéma et la recherche théâtrale.»

Ces faits, et ces prises de décisions étatiques, montrent à quel point les espaces dédiés à l'art sont un sujet national. D'ailleurs la création de la notion de « *musées nationaux* », n'est pas sans rappeler dans son propre terme, l'origine du ou des gestionnaires de l'espace muséal. Or si l'état à travers ces administrateurs gère l'espace il possède alors par extension un droit de regard sur ce qui est exposé. La contestation de certains artistes sur ce contrôle de ce qui peut être vu, cette censure passive se matérialisa par la ré-orientation de leurs travaux vers des espaces moins régis.

Il est sans doute bon de noter les divergences politiques sur la promotion de l'art moderne en France. Jacques Chirac à cette époque résidant à la mairie de Paris déclara très rapidement vouloir favoriser « *un art contemporain qui témoigne des possibilités créatrices de nos architectes* », prenant à contre pied l'attitude de Valéry Giscard d'Estaing. La rivalité entre les deux hommes politiques sur l'orientation de grands travaux, et surtout celle de l'orientation culturelle de l'art et de l'architecture eut plusieurs effets.

« L'antagonisme entre les deux chefs de la majorité de l'époque se traduit par la défaite du président de la République-urbaniste et son

Source:

Dossier de presse, 10ans du Centre Gorges POMPIDOU, 1987.

Relations extérieures.

Préface de M. François LEOTARD, Ministre de la culture et de la communication.

P.16

Les Paris de François Mitterand.

François Chaslin.

Folio Actuel, Edition Gallimard, Paris 1985

P.17

éviction des Halles, au prix d'un gaspillage resté fameux. Elle eut aussi deux effets qui comptèrent par la suite. D'abord, elle mettait en pleine lumière l'existence de cette ambition des responsables à laisser une trace construite de leur règne. Ce qui se faisait autrefois sans difficulté majeure, dans le cadre d'un pouvoir considéré comme naturel, était devenu l'objet de violent combats publics. Le « fait du prince », les « chantiers du président » devinrent une singularité de la vie nationale, une rubrique de l'actualité, un sujet d'ironie des journaux satirique, la source d'éternelles polémiques sur le bon usage des fonds de l'État, une des rares occasions où l'opinion s'intéressait à l'architecture. »

Puis une véritable mutation s'est opérée, le modèle traditionnel s'est estompé et les musées sont devenus modernes. Les musées se sont multipliés, diversifiés; leurs infrastructures ont été rénovées et développées, leurs activités se sont étendues, leurs images ont changé, la fréquentation a explosé. Daniel Buren définit la fonction du musée en trois points:

1. Esthétique

Il est le cadre, support réel où s'inscrit – se compose – l'œuvre. En même temps il est le centre où se déroule l'action et point de vue unique de l'œuvre (topographique et culturel).

Source:

L'extrait ci-dessus est tiré d'un texte écrit en octobre 1970 qui devait être la troisième partie (Le Donné) du texte Position Proposition publié par le Musée de Monchengladbach en janvier 1971 et dont les deux premières parties étaient respectivement : Repères et Limites Critiques. C'est l'une des raisons qui nous avait suggéré de laisser le texte alors édité en suspens en le terminant par : « à continuer... »

Les Ecrits, (1965-1990)

Tome I, 1965 - 1976

Daniel Buren.

Edition: capcMusée d'art contemporain de Bordeaux , 1991

P.169

2. Économique

Il donne à ce qu'il expose une valeur marchande en le privilégiant/sélectionnant. En la conservant ou la sortant (hors) du commun, il effectue la promotion sociale de l'œuvre. Il en assure la diffusion et la consommation.

3. Mystique

Le Musée/la Galerie assure immédiatement le statut d'« Art » à tout ce qui s'y expose avec crédulité, c'est-à-dire habitude déroutant ainsi a priori toutes les tentatives qui essaieraient de mettre en question les fondements mêmes de l'art, sans prendre soin du lieu où la question est posée. Le Musée (la Galerie) est le corps mystique de l'Art.

Cependant les impulsions des artistes ne s'alignent pas toujours avec les conventions, le commun ou le système. Et surtout n'ont pas attendu l'adaptation des musées, ni que l'engagement politique et idéologique s'exprime. Et de plus ils se positionnent en marge d'un système de diffusion de l'art convenu.

Les frontières entre les arts ont disparu, et l'objet et ou sa représentation peuvent ne pas être matériel. En 1972, Jean Clair, au sein de son ouvrage *Art en France: une nouvelle génération*, dans lequel il rend hommage à l'exposition *Supports / Surfaces*, prend note de la désacralisation de l'art de manière irréversible. L'objet d'art étant condamné à se dissoudre dans la vie quotidienne.

« ... Il est de fait que l'œuvre aujourd'hui,... échappe à toute disposition définie. Elle n'est plus cet objet consacré, dédié et nommé par et dans le lieu où elle est montrée: « objet d'art » qui, quand bien même

Source:

Art en France. Une nouvelle génération.
Jean Clair.
Edition du Chêne, Paris 1972
P.132 - 133.

serait-il désormais délivré de son cadre ou de son socle, ne retire un statut privilégié que de l'entour particulier où il se trouve: collection privée, galerie marchande, musée public, mais elle est cet objet qui, ... tend lui aussi à se résorber, se dissoudre, s'incorporer dans le pur quotidien. »

Et donc par extension les objets d'art ne sont plus destinés à être exposés dans les galeries. Sa destination n'est que celle déterminée par l'artiste. De cette prise de conscience, et de volonté, les artistes appliquent leurs créativité dans notre quotidien, peu importe le lieu ou l'espace. Ils s'expose et nous expose leurs faits dans notre quotidien.

Dans le cas du Land Art, il s'agit d'intervenir, de manière directe dans le paysage naturel. Il n'est pas question de défigurer la nature ni de la façonner définitivement, mais de travailler avec le réel, et renouer avec la vie et la nature. On retrouve chez Klee et Kandinsky le même intérêt porté à la vie et à la nature. Certains de leurs modèles de création, processus, viennent du vivant, avec les notions de floraison, germination, et autres déformations organiques primaires tentant vers une complexité croissante.

Le land art s'est développé en relation avec d'autres mouvements comme l'art minimal, et l'art conceptuel et se poursuit encore aujourd'hui. A cette époque, certains artistes souhaitent s'affranchir des musées, des galeries et des contraintes commerciales et marchandes qui s'y rattachent et décident d'intervenir directement dans le paysage pour se confronter aux éléments naturels.

Toujours en lien avec les notions de limitation du support et l'extension de la matière dite art à l'immatériel infini, ce caractère hors champ de l'œuvre, l'artiste Dennis Oppenheim s'inscrivant dans la démarche du land art écrit. *« Un élément majeur du land art, est que les œuvres peuvent être vues comme lieux aux limites extensibles. Et d'une matérialité indéfinie. »*

La nature toute entière et le paysage sont à la fois supports et matériaux. L'ensemble des territoires est un espace muséal non identifié qui laisse voir, ou non, les gestes et interactions des artistes. Pour l'artiste la surface terrestre est un lieu d'inscription, sur lequel se déploie un système complexe de signes et de conventions qu'il s'agit de déchiffrer. Dans sa première période, que l'on peut situer entre 1967 et 1969, il entreprend toute une série d'interventions impliquant le transfert de données d'une surface à une autre. L'emploi de cartes et relevés topographiques est indispensable dans son processus de création. De plus la plupart de ces documents graphiques, ainsi que des clichés photographiques de l'œuvre réalisée sont les témoignages de sa réalisation. Car si l'artiste intervient sur la nature, il laisse cette dernière agir par la suite sur l'œuvre, l'effaçant peu à peu, par le vent, l'érosion ou autre. De la modification à l'effacement de la trace humaine.

Plus qu'un lien entre espace et art, il y a une confusion entre les deux entités, car ces éléments sont issus d'un même matériau, la Terre. Une caractéristique du travail de Dennis Oppenheim est le fait qu'il trace des œuvres au sol. Les interventions sont pensées pour être éphémères, elles ne sont là que de passage et disparaissent assez vite sous l'effet du vent ou de l'eau. En ce sens elles suggèrent le voyage, car l'œuvre n'est pas seulement fixée dans son lieu d'inscription, elle accompagne le spectateur tout au long de sa traversée.

Précédemment, il fut mention des installations lumineuses de Dan Flavin, en dehors des musées ou galeries, dans des lieux publics, ici aussi l'artiste s'affranchit des frontières de l'espace d'exposition, pour in-

Source:

Cité in l'art vivant, N°40 - Juin 1973
Dennis Oppenheim.
Edition: Les Nouvelles littéraires.
P.13.

tervenir dans notre quotidien. Toujours en échappant à l'espace muséographique, il est un cas exceptionnel, celui d'un volcan à Flagstaff en Arizona, un lieu peu accessible encore selon le souhait de l'artiste. Dans la montagne se creuse la plus pharaonique des œuvres de James Turrell, encore inachevée, le Roden Crater. Un volcan acheté et transformé pour y capter couleurs et mouvements du ciel. Un musée ne pourrait contenir cette œuvre. Car plus que les chambres taillées dans la pierre donnant sur les astres, les couloirs parcourant la roche, que la montagne, en elle-même, la création de James Turrell est l'émotion et la révélation des liens entre l'homme et le cosmos. L'œuvre est là, in-déplaçable, inscrit dans le territoire, et s'étend à notre monde, à la lune et aux étoiles. Cette réalisation encore incomplète ne saurait être compressée dans un musée, ni en devenir un.

Richard Serra dans son travail de sculpture monumental, a souvent dû, travailler, produire, et exposer à l'extérieur par les dimensions démesurées de ses réalisations. Effectivement peu de celles-ci ont trouvé place au sein des musées, hormis quelques rares espaces muséographiques ayant une capacité spatiale suffisante, comme le musée Guggenheim de Bilbao ou sous la grande nef du Grand Palais à Paris.

Les années 1970 correspondent dans la trajectoire de l'artiste à un nombre élevé d'interventions, généralement en plein air, dans des environnements urbains ou naturels. Les sculptures témoignent, chez le sculpteur, une sensibilité, une prise en compte de l'environnement et une grande capacité d'adaptation aux espaces investis.

L'artiste ne conçoit ses pièces qu'après s'être rendu sur les lieux. Il met en scène le poids des lourdes plaques de fer. A travers cet effet de gigantisme il transpose ainsi en qualités plastiques le poids, et la pesanteur, mais aussi la notion de durée. C'est avec le temps et le contact avec l'air que le matériau va se patiner, et obtenir cette effet orangé de l'acier corten, alors il y a une impression que le matériau vit. Par leurs échelles les sculptures permettent une vision nouvelle d'un lieu et participent à un subtil dialogue avec leur environnement. Les dimensions,



Richard Serra
East-West/West-East - Installation d'Acier
Désert du Qatar - 2014
L'installation est composée de quatre plaques d'acier incrémenté placé verticalement.

le poids de l'acier et la hauteur des plaques créent pour le spectateur un sentiment de frontière, de rupture, et de petitesse. Le public peut, parfois doit, circuler entre celles-ci, les sculptures exigent ainsi des déplacements permettant de varier les points de vue, car les perspectives offertes par les lignes courbes, élancées et pures des plaques sont aussi un outil de cadrage.

Le caractère gigantesque des réalisations de Serra se retrouve dans les actes de Christo et de sa compagne Jeanne-Claude. Le gigantisme fait écho aux échelles démesurées des œuvres ou volontés des artistes qui tendent au colossal. L'empaquetage de monument, d'îles ou de baies par Christo, sont des démarches hors normes, Sabrina Silamo titrait pour Télérama « *Christo, l'artiste des grands travaux* ». A la fois et transformation du territoire et du paysage, travail de la nature, land art et art in situ, les enveloppements, comme seconde peau opaque ou transparente, d'un paysage permet de deviner ce qu'elle contient. Cette volonté d'empaquetage, moule l'objet, le sculpte pour révéler ses lignes brutes, montrant reliefs, creux et protubérances. Quand cette démarche s'attaque aux monuments, architectures identitaires des villes en leurs sein, le pont Neuf à Paris ou encore l'emballage du Reichstag, l'artiste s'intéresse à la structure architecturale, à l'usage, à la beauté ou à la dimension symbolique des lieux sur lesquels il intervient temporairement et qu'il révèle en cachant.

Deux notions sont à retenir dans la démarche de Christo et Jeanne-Claude. Les liens entre l'objet d'art et l'observateur. Le professeur de l'enseignement, *Humanité et Art* à l'Université de Stanford, Albert Elsen note, « *c'est dans la nature populiste de leur pensée, ils croient*

Source:

Christo, l'artiste des grands travaux
Sabrina Silamo - Télérama, Arts & Scènes
Publié le 12/06/2016.

que la population doit avoir des expériences d'art intenses et mémorables en dehors des musées », ce lien entre spectateurs et art fait partie intégrante de leurs créativité. Toutes les démarches entreprises par les artistes, à travers le monde ont besoin de cette interaction œuvre / public, un lien que d'autres artistes comme Turrell ou Flavin mettent en avant car l'observateur est dans l'œuvre.

Effectivement dans les dessins de préparation et de conception des installations colossales de Christo la présence humaine y est constante. Le rapport aux œuvres du minimalisme, et dans le cas de Christo, est d'un autre ordre, car il inclut l'espace du public, de ceux qui voient, et ne les met pas à distance. Certaines sont d'ailleurs installées au sol, questionnant leur identité d'œuvre à un tel point, que l'on puisse marcher dessus. Christian Ruby observe ceci:

« Les monochromes face auxquels il est impossible de centrer un sujet unique et unifiant, les œuvres cinétiques qui invitent les spectateurs à la mobilité, les œuvres éclatées en fragments dont la synthèse ne peut être accomplie que dans un parcours postulent, chacune, que le spectateur doit réélaborer sa position autrement, réviser son approche, incorporer de nouvelles règles. Ces œuvres ne prétendent plus à la contemplation extérieure ».

Les œuvres dite classiques solliciterai donc seule la vue. Faisant appel,

Source:

Humanities and Arts - *The Freedom to be Christo and Jeanne-Claude*.
Elsen Albert, 1998.

Texte d'origine:

« It is in the populist nature of their thinking that they believe people should have intense and memorable experiences of art outside museums ».

L'âge du public et du Spectateur

Christian Ruby

Op. cit., p.198

au-delà du sens, à la capacité à regarder. Regarder inclut une volonté, consciente et réfléchie. Mais ici dans le cas de Christo il est question non seulement de regarder, mais avant tout d'être, et de vivre dans un monde changé par l'art.

La seconde notion est la redéfinition du paysage naturel ou urbain, donc l'exportation de son art en dehors des musées, le tout possédant un caractère temporaire. Puisque que l'œuvre de Christo est éphémère, selon lui, « *leur art est le résultat d'une réflexion et d'une intuition esthétique ajoutée à un environnement naturel et construit. Nous comprenons souvent tout cela seulement quand nous avons vécu les projets directement et réalisé que dans une manière poétique nos vies ont été changées, comme notre compréhension de ce que l'art peut être et faire* ». La transformation même éphémère de la ville ou du territoire, permet de une réflexion à plus grande échelle, et a un impact plus fort dans la mémoire collective.

D'ailleurs l'artiste s'identifie d'avantage en tant qu'architecte, ceci est lié à toute la logistique que nécessite la mise en place de ses installations, Christo précise, « *mon œuvre a plus de similitude avec l'architecture qu'avec un quelconque mouvement artistique,... Ensuite, je suis confronté aux mêmes contraintes qu'un architecte en ce qui concerne la logistique, le financement ou les complexités administratives liées à*

Source:

Humanities and Arts - *The Freedom to be Christo and Jeanne-Claude*.
Elsen Albert, 1998.

Texte d'origine:

« Their art therefore is the result of intelligence and aesthetic intuition added to the natural and built environment. We often understand all this only when we have experienced the projects directly and realized that in a poetic way our lives have been changed, as has our comprehension of what art can be and do ».

Christo, l'artiste des grands travaux
Sabrina Silamo - Téléràma, Arts & Scènes
Publié le 12/06/2016.

mes projets ».

Dans le cas du Reichstag la couleur est donnée par le tissu argenté et les cordes bleues. Les caractéristiques du tissu permet de jouer avec la lumière, visant ainsi une réflexion sur son environnement et ses couleurs. De plus la particularité de ce tissu à l'effet métallique est de contraster la lumière, de dessiner les plis du drapé. L'éclairage nocturne de l'œuvre est lui aussi prévu, celle-ci provient du bas, éclairant la façade de bas en haut. Cela ajoute à la monumentalité à l'œuvre, sculpture architecturale lui donnant une autre perception de celle-ci.

The Floating Piers, transforme le lac Iseo en Italie, et offre une nouvelle vision du territoire, mais aussi transforme, bien que seulement temporairement, les manières de vivre l'espace urbain, et les déplacements des populations. Les quais flottants sont une extension de la rue et appartiennent à tout le monde, ainsi les promeneurs et habitants peuvent rejoindre les îles de Monte Isola et de San Paolo, en marchant sur l'eau. Il y a donc un lien étroit, dans ces deux œuvres, entre la ville, l'espace urbain, et l'art, voir une dominance de l'art faisant espace public.

Pour Christo, les personnes doivent avoir la possibilité de vivre des expériences artistiques intenses et mémorables en dehors des musées. *« L'urgence d'être vu est d'autant plus grande que demain tout aura disparu... Personne ne peut acheter ces œuvres, personne ne peut les posséder, personne ne peut les commercialiser, personne ne peut vendre des billets pour les voir... Notre travail parle de liberté ».*

A travers le travail de Serra, de Christo et aussi Flavin pour ces quelques installations extérieures citées précédemment. Les principes du land art, de l'art minimal et monumental, s'appliquent en milieu urbain, bien

Source:

Citation de l'artiste.

Cité in, Laboratoire du geste - (site web)

Gestes > 1. Répertoire des gestes artistiques > Recouvrir

sûr ils ne sont pas les seuls artistes à agir ainsi. La ville devient alors un espace de réflexion et de création, aussi prolifère l'espace dit naturel. La création artistique et l'art contemporain deviennent accessibles à tous, via des installations et opérations spontanées et une politique de commande d'œuvres d'art pour l'espace dit « public », notamment dans le cadre des grandes opérations d'aménagement urbain. Ainsi depuis maintenant plus de 40 ans les villes installent en leurs sein des œuvres d'art.

Alors que l'art a longtemps fait figure de simple « décor » de l'espace public, de nombreux artistes, en lien avec des urbanistes et des architectes, cherchent à en déployer toutes les potentialités dans le cadre de la fabrique concrète de la ville. Souvent liées à des opérations de requalification urbaine, ces démarches convoquent une multiplicité d'acteurs et interrogent par-là les possibles dialogues entre acteurs culturels et ceux de l'aménagement.



Christo et Jeanne-Claude.,
Wrapped Reichstag,
Berlin, 1971-1995.



Christo et Jeanne-Claude
The Floating Piers.
Lac Iseo, Italie.
2016



Christo et Jeanne-Claude
The Floating Piers.
Lac Iseo, Italie.
2016

**Les expérimentations plastiques sur la ville
et ses territoires**

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'art et la ville.

« Depuis une vingtaine d'années les esprits ont quelque peu changé et l'idée d'inviter un artiste à réfléchir sur la transformation d'une place ou bien encore sur l'érection d'une œuvre dans la rue fait partie de cette nouvelle réalité, de ce nouveau champ d'exploration si longtemps refusé aux artistes et offert presque exclusivement aux architectes ».

Daniel Buren.

L'action artistique dans la ville reste un très bon moyen d'engager ou d'accompagner la transformation urbaine, mais à la condition de penser correctement le processus autant que le résultat et de les relier à d'autres formes d'actions urbaines pour créer des résonances durables. Une intervention artistique exigeante peut réellement servir de moteur dans la ville et avoir un impact de longue portée.

Dans les années 1990 on parlait d'animation culturelle, créatrice de lien social dans la ville, puis, d'attractivité urbaine, aujourd'hui il existe une volonté d'ajouter une dimension expérimentale et culturelle au sein des ville par le biais de l'art. Parcourir la ville le long de l'imaginaire artistique, permet de faire des expériences émotionnelles, de découvrir de une nouvelle façon d'appréhender la ville. Et ceci permet aussi d'enclencher des processus de création multiple dans le respect des intentions de création des artistes.

L'art a le pouvoir de traverser le temps et de former une symbolique pérenne. Une œuvre d'art, même éphémère, rassemble, tisse des liens, et crée une trace persistante qui imprime autant le territoire que les esprits. Une œuvre d'art dure aussi parce que derrière, il y a un ou une artiste qui fait vivre son travail dans le temps, le porte et le diffuse. À l'inverse des marques ou des objets standardisés, anonymes et interchangeables qui nous entourent, une œuvre d'art traduit toujours une personnalité, une présence, une histoire singulière, riche de contenus et d'émotions partagées.

Il semble que l'art et plus généralement l'approche artistique du monde, lui donne un caractère sensible, en restaurant le caractère imaginaire et immatériel de la ville, l'art produit des visions riches et singulières, qui sont bien des remèdes aux problèmes de la société.

L'ouvrage, « *Penser la ville par l'art contemporain* » rédigé sous la direction d'Ariella Masboungi, aux éditions de la Villette, fait office de référence dans les réflexions d'urbanisme actuel. Il présente l'immense intérêt de réunir tout un ensemble de prestigieux artistes, urbanistes, architectes, tous ceux qui font de nos villes des lieux agréables à vivre. Le terme du propos est concis mais très bien illustré et présente en quelques articles le courant de pensée actuel dans lequel se situe l'art par rapport à la ville. L'intérêt est d'offrir toute une réflexion sur la création d'un espace public par l'introduction de l'art, et l'importance de la liberté d'appropriation des lieux par les populations. L'action artistique est vue comme partie prenante du projet urbain, loin de la pratique traditionnelle de monuments publics ou d'œuvres simplement situées dans l'environnement urbain.

Lors d'une rencontre avec, Jean-Dominique Secondi, architecte, enseignant et directeur associé d'ARTER. Mais aussi directeur d'Art Public Contemporain (APC), pour qui il pilote des études d'expositions d'art ou événements artistiques dans la ville, des commandes artistiques dans le cadre d'aménagements urbains et paysagers, ainsi que des

études de programmation d'équipements culturels. Ce dernier a pu aimablement revenir sur des notions et éléments d'une conférence précédemment faite à Paris au sein de l'École Spéciale d'Architecture. Il présente son agence, comme étant une structure accompagnatrice de la diffusion de l'art contemporain, une agence d'ingénierie culturelle agissant sur l'espace public pour les collectivités locales.

« C'est un métier neuf, notre rôle est d'accompagner des collectivités ou sociétés privées, pour produire et développer des projets d'art contemporain, dans des lieux qui ne sont pas des lieux dédiés à l'art contemporain, pour des publics qui ne sont pas des publics spécialistes de l'art contemporain, donc l'espace public. Notre métier est d'accompagner le projet hors du musée, hors de la commande du monde de l'art... ».

L'architecte expose l'évolution de l'art objet à l'art intégré, et ce-ci en utilisant l'exemple du sculpteur d'Auguste Rodin, avec les *Bourgeois de Calais*, qui lors de la livraison et mise en place de l'œuvre, aujourd'hui exposée, pour l'une des copies, devant l'hôtel de ville de Calais, refuse un piédestal, et donc la dimension sacrée, pour disposer les bronzes au même niveau que les citoyens. Jean-Dominique Secondi, précise que par cette décision, l'artiste contribue à ce que « l'œuvre d'art n'est plus mise à distance du monde réel, mais intégrée au monde », ce qui à l'époque a généré des problèmes à la réception. Car l'art ne faisait pas partie de ce monde, mais était toujours dans un monde autre, soit le musée, soit si il était dans l'espace public dans une position autre que celle du citoyen. Ainsi cet acte fondamental marque une réflexion, une révolution dans la position de l'art dans notre espace.

Note:

Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean-Dominique Secondi
Ayant pour thème l'art et l'espace public.

Un autre facteur fondamental, dans le cas français, de l'arrivée de l'art dans les rues de nos villes, est d'ordre législatif. Effectivement le dispositif dit du 1 % artistique est « *une procédure spécifique de commande d'œuvres d'art, qui impose aux maîtres d'ouvrages publics de consacrer un pour cent du coût de leurs constructions à la commande ou l'acquisition d'une œuvre d'un artiste vivant spécialement conçue pour le bâtiment considéré* ». Mis en place pour soutenir la création contemporaine et sensibiliser le public. C'est un arrêté de juillet 1951 qui le voit aboutir grâce à l'action du sculpteur René Iché, depuis sa mise en place, le 1% artistique a permis de financer environ 12 300 œuvres.

C'est d'ailleurs par le 1% artistique du projet du Centre Georges Pompidou, que les statues de Niki de Saint Phalle, et Jean Tinguely, pour la fontaine Stravinsky, ou fontaine des Automates, réalisée en 1983, furent financées, offrant ainsi une animation d'eau entre le Centre d'art contemporain et l'église Saint-Merri, à Paris.

Avec l'émergence des villes nouvelles en 1974, une nouvelle politique d'aménagement de l'espace public voit le jour. Il y a un vrai changement de perspective sur l'application de la loi des 1%. Tout d'abord il y a la nomination d'un conseiller aux arts plastiques, au près du groupe de réflexion centrale dédié à la réflexion des villes nouvelles. Au sein de ces projet de grande envergure, sous l'impulsion de Monique Faux, l'ensemble des 1% fut mutualisé, et des équipes interdisciplinaires, composées d'artistes, d'architectes, des paysagistes, et d'urbanistes, mises en place pour aménager ces villes nouvelles.

Source:

Site officiel de l'administration française. Service-public

Section: Accueil professionnels - secteurs d'activité - artistes plasticiens
Commande publique d'une œuvre d'art : le 1% artistique

Ainsi l'activité artistique est, en partie, fondatrice de ville, elle y est présente dès les schémas directeur. C'est le cas pour Cergy-Pontoise qui voit un artiste, Dani Karavan, réaliser l'axe majeur, une perspective urbaine avant même que les plans d'urbanisme ne soient adoptés, à partir de 1980. L'artiste devient le précurseur de l'opération d'urbaine, la ville, se développe autour de l'œuvre, ici obélisque. C'est la première fois en France que l'on donne à un artiste le dessin originel d'un quartier, car en général l'artiste est dépêché par l'architecte à posteriori, à la fin du processus urbain ou architectural, celui-ci étant seulement l'acteur d'un embellissement créant du décor.

Jean-Dominique Secondi prévient que, « *si l'objet d'art est conçu de manière autonome, dé-contextualisé sans lien avec l'environnement, il y aura malgré tout un rapport avec le lieu* ». Finalement l'objet importe peu, car seule la volonté de le disposer dans l'espace public est facteur de lien en art et espace public, il devient un facteur d'identité, un lieu emblématique, de rencontre ou un point de regroupement. Quant bien même l'art soit isolé dans l'espace ou possède totalement la surface de l'espace public, comme le fait l'artiste Elisabeth Ballet au carrefour du pot d'Étain dans la commune Pont-Audemer.

En aparté lors d'un entretien Elisabeth Ballet, artiste spécialisée sur la frontière, le dedans, le dehors, se confit sur l'œuvre in situ, CHA-CHA-CHA, cette dentelle composée de pavés en granit disposée au sol dans l'ensemble de l'espace public.

« *La ville s'était étendue de part et d'autre de la nationale comme si elle ne participait pas à ce flux de véhicules, le flux, lui-même, semblait*

Note:

Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean-Dominique Second
Ayant pour thème l'art et l'espace public.

ignorer la ville. Je trouvais la situation générale et la circulation très chaotique... Je recherchais une solution d'ensemble : poser une sculpture au milieu aurait ajouté à la confusion et créé un obstacle de plus. C'est en examinant le plan de réaménagement du site que j'ai remarqué la présence d'un programme de modification des espaces piétons et automobiles qui a stimulé mon imagination et la pensée d'un travail au sol pour raccorder les éléments entre eux. J'avais pensé d'abord à une sorte de tissage... La conception du projet ne dépend pas exclusivement d'une évaluation de l'architecture qui s'y trouve. En travaillant à Pont-Audemer, je me suis adaptée à une situation locale. Ailleurs je réfléchirais autrement. Le tissu urbain est fait de maisons à deux étages inspirées par une architecture vernaculaire. Le tapis étendu au pied de ces maisons n'est pas à leur échelle, le motif est démesuré. Son ambition est d'être un objet unique, une place comme un territoire. Mon travail s'applique dans un cas ou dans l'autre d'une manière spécifique. Par exemple, j'avais fait une exposition en Ecosse où le sol était couvert de sel. Les visiteurs laissaient les empreintes de leurs pas sur leur passage et ce dessin réunissait les sculptures qui étaient y montrées. Dans la ville ou dans un musée, je montre la même volonté. Le travail dans une ville est tributaire de contraintes particulières là où une galerie ou un musée sont essentiellement des espaces de projection mentale ».

Le projet étant si bien accueilli par la population et les collectivités locales, qu'à chaque requalification de l'espace urbain le motif en dentelle au sol se développe et prolifère de plus en plus. L'intervention artistique marque et change les interactions possibles et l'image du lieu.

Source:

ENTRETIEN entre Sonia Criton et Elisabeth Ballet
ayant pour sujet la livraison de la commande publique CHA-CHA-CHA, en 2001, Sol pavé granit
situé au carrefour du pot d'Étain.
Pont-Audemer (Haute-Normandie)

Vient alors la notion d'œuvre in situ développé plus haut, d'œuvre intégrée à l'espace qu'il soit public ou non, créée spécialement pour son site qui la reçoit, elle n'est donc pas transportable, car celle-ci serait dé-contextualisée. L'artiste emprunte et utilise l'espace, il peut s'en inspirer pour la composition, le thème abordé, les formes et les couleurs... Les créations issues de ce mode de réflexion ont des caractéristiques qui leurs sont propres. Ces œuvres sont, par nature, en interaction avec leur environnement, et peuvent subir des dégradations. C'est pourquoi les œuvres in situ sont souvent des œuvres vivantes, changeantes, évoluant dans le temps. De plus, si la réalisation est disposée dans la rue, celle-ci implique une interaction avec le public, qui peut alors toucher l'installation, tourner autour, la traverser, y grimper, écrire dessus, et même ajouter ou supprimer des éléments. Une œuvre in situ n'est pas un objet figé, mais en mouvement avec son environnement et son public.

Certains artistes, notamment Daniel Buren, Jeff Koons, Jean Tinguely, Dan Flavin, Richard Serra, James Turrell, Claes Oldenburg, Robert Morris, ou encore Robert Smithson, Bruce Nauman, François Morellet, sans oublier Marcel Duchamp sont des acteurs de l'In situ. Si bien que l'in situ n'est pas un courant artistique mais une façon de développer l'art au sein de l'espace. Lorsque Donald Judd construisait des meubles, il disait quelque chose comme: « *Une chaise n'est pas une sculpture car tu ne la vois pas quand tu es assis dessus* ». Sa fonctionnalité l'empêche ainsi d'être de l'art. A ceci il se peut que l'artiste Donald Judd est tort dans des cas bien précis. Effectivement si l'espace public, ses équipements et son mobilier sont produits par des artistes en tant qu'œuvres in situ alors la présence humaine, n'en altère pas moins le caractère

Source:

BULLOCH Angela, *Satellite*.
Editions Le Consortium et Zürich, Museum für Gegenwartskunst, Dijon, 1998.
dans une entrevue avec Stefan Kalmar. *Satellite*

artistique du lieu devenu œuvre.

Ainsi dans l'espace public, Andrea Blum incite des actions quotidiennes qui relèvent du domestique, comme le fait de lire dans son salon, ou encore s'installer comme sur son canapé, dans l'espace public. Le projet *Sleep*, propose un ensemble labyrinthique de dix méridiennes en béton, reliées les unes aux autres. L'orientation de chaque assise place son occupant dans une situation de proximité inattendue avec ses voisins. Cette installation est pour l'artiste, « *une manière d'employer une sculpture publique pour mettre en scène une rencontre intime anonyme* ». L'œuvre se veut contextuelle, effectivement Andreas Blum construit un espace public mais avec un regard et un langage plastique. Elle fabrique l'espace, avec ses couleurs ses reliefs, des espaces libres et dégagés d'autres plantés, elle travaille comme un paysagiste peut le faire. Jamais les couleurs des structures ne tranchent avec leur environnement. L'intervention est totale.

L'art peut aussi révéler l'architecture, comme le souligne Jean-Dominique Secondi, en cherchant à soulever la charge historique du lieu, et aider à faire mémoire. Pour appuyer ce fait, il décrit l'intervention de Jochen Gerz, qui en avril 1990, invite à mettre à disposition les noms des cimetières juifs. Alors il entreprend clandestinement, avec l'aide de ses étudiants de l'école des Beaux-Arts, de retirer les pavés devant le château de Sarrebrück, ancien quartier général de la Gestapo. Sur les pavés enlevés, il inscrit le nom d'un cimetière juif d'Allemagne et le remet sur le parvis du château. Le nombre des cimetières donnés par les communautés juives s'élevait à l'automne 1992 à 2146. Cela a donné le nom au mémorial : *2146 pavés - monument contre le racisme, Sarrebrück*. L'action de l'artiste a été officialisée ultérieurement, puisque la Schlossplatz s'appelle aujourd'hui *Place du mémoriam invisible*. L'espace public est donc symboliquement et historiquement chargé, dans la mémoire collective ou même de manière inconsciente, car l'œuvre n'est pas visible, et sans médiation impossible de savoir ce qu'il en est. La dimension sonore de la ville montre aussi le degré d'intégration de

l'art dans la ville. De plus en plus d'artistes s'impliquent dans la ville par l'intermédiaire de l'ambiance sonore. Des parcours sonores sont constitués à travers la ville. Bill Fontana, artiste vivant et travaillant à San Francisco, a rédigé un article dans lequel il développe la thèse selon laquelle un univers sonore peut éveiller une conscience mettant en valeur notre expérience de l'espace urbain. La dimension acoustique des lieux publics est souvent interprétée comme un désagrément. Bill Fontana propose de la revisiter afin de capter l'attention du passant et de modifier sa perception de la ville. Ainsi l'artiste fait entendre la marée normande aux visiteurs de l'Arc de Triomphe, effaçant les bruits de la circulation, envahissante de la Place de l'étoile. Ou comme fond sonore au tramway de Lyon, il a proposé un langage acoustique créé à partir d'un «collage» d'ensemble de sons de la ville. L'artiste sensibilise le citoyen à son espace environnant, en révélant son quotidien ou en agissant sur son mode de vie, ses parcours, et ses perceptions.

L'art est donc une composante de l'espace vide de la ville, en comblant ce vide et en l'animant. Au cours de l'échange Jean-Dominique Secondi, tient énormément à la perspective, que l'art est un outil d'expérimentation de vivre la ville. Un moyen pour artistes et architectes à travers des installations éphémères de questionner le lieu et son usage. La culture et l'art par des interventions, vont pouvoir alimenter des débats d'urbanisme, en anticipant les usages. C'est le cas de Paris Plage, fait culturel saisonnier, incitant la fermeture définitive des voies expresses le long des quais de Seine de la capitale, pour un réaménagement piéton. Un phénomène culturel court permet plus de libertés aux collectivités pour réorganiser, ou du moins expérimenter, de futures transformations de la ville.

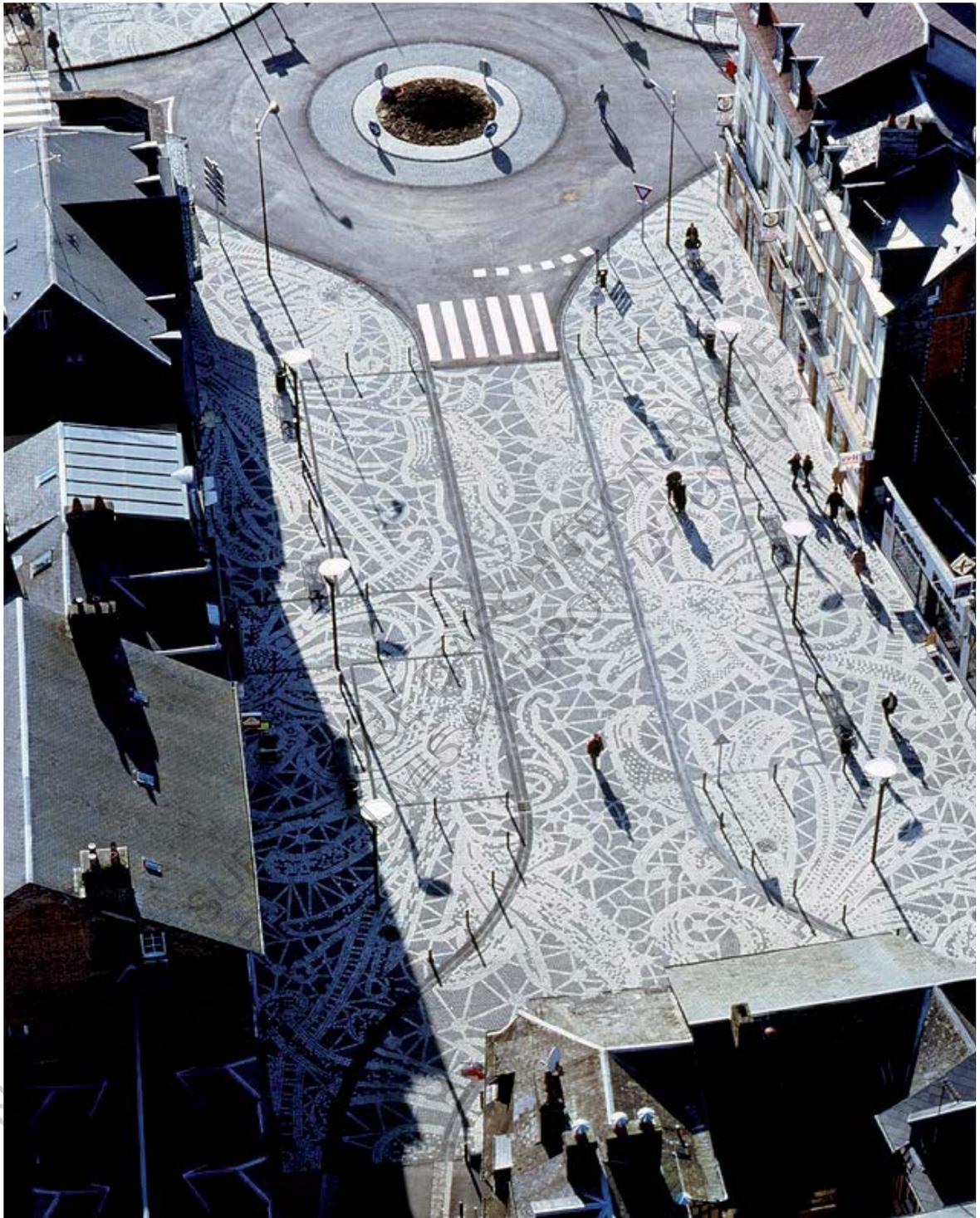
Si l'artiste et sa perception deviennent de plus en plus des aspects élémentaires du projet urbain, les urbanistes eux ont également saisi l'importance du sensible dans la conception de la ville. L'art est devenu un outil et plus encore un composant de création de la ville. Et ceci que l'œuvre soit pérenne ou temporaire. La « *Nuit blanche* », un

événement de l'art contemporain initié par la Ville de Paris en 2002, est un espace d'expression d'art sur la ville le temps d'une nuit. Dans ce laps de temps très court art et ville fusionnent. C'est occasion pour les habitants de se réapproprier la ville, de la découvrir ou redécouvrir, tout en côtoyant les dernières créations d'artistes plasticiens et acteurs du spectacle. Ce même concept se retrouve à Lyon avec La Fête des Lumières, où éclairages, projections, dispositifs et installations font de la ville une toile la transformant ainsi de manière éphémère.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Dani Karavan,
Axe Majeur.
1975 - 1980
Cergy-Pontoise, France.



Elisabeth Ballet
CHA-CHA-CHA, Sol pavé granit
2001
Pont-Audemer (Haute-Normandie)

L'art de la ville nocturne.

« L'art dans son ensemble n'est pas une création sans but qui s'écoule dans le vide. C'est une puissance dont le but doit être de développer et d'améliorer l'âme humaine ».

Vassily Kandinsky.

Concevoir la lumière fait partie intégrante de la construction et de l'aménagement de la ville la nuit, mais aussi est une partie primordiale dans le processus de création pour l'artiste exécutant une œuvre d'art s'épanouissant durant les heures sombres. Comment la voir? Doit-elle être éclairée? Si oui, comment? À moins que l'installation génère elle-même sa propre source lumineuse pour être vue? Ces questions d'ordre conceptuel sont inhérentes dès que l'on pense au temps, plus précisément, à l'après jour. Le monde nocturne ne recoupe que très partiellement celui du jour. Vivre la nuit c'est saisir des temporalités propres, aux caractères unique. C'est être face à aux problématiques d'aménagements urbains de nuit, dans l'obscurité. C'est être dans des espaces pensé de jour qui ne le sont pas conçus pour la nuit. Dans ce nouveau paysage urbain qui est la nuit, la lumière est appelée à jouer un rôle déterminant : illumination, invitation à la célébration, vecteur d'information, appel à la connectivité, lieu d'expression, et bien d'autres fonctions. Car si l'art est un outil de création de la ville diurne, il en est de même pour la ville nocturne.

Au cours des dernières décennies, les expérimentations, les variations esthétiques et les innovations techniques liées à la lumière artificielle par initiatives d'artistes ont créé un aménagement urbain qui se veut plastique.

Le défi n'est plus de scénographier et de dramatiser des édifices ou des vestiges faisant l'objet de visites touristiques assidues le jour, et désertés la nuit par le simple fait de leurs fermetures. Il se développe une stratégie de célébration et d'animation de la ville. ARTER, est une agence française de production de projets artistiques et culturels. Ils conduisent des expositions et de grands évènements à la croisée des champs de la création dans une forte ambition créative et technique. ARTER a pu participer à l'élaboration de plusieurs éditions de l'évènement « Nuit Blanche ». Cette exhibitions est présenté par la mairie de Paris sous ses termes:

« L'évènement réunit exigence artistique, urbanisme, patrimoine et architecture le temps d'une nuit, souhaitant placer Paris au cœur de la création. La ville nocturne est théâtralisée, l'éclairage oriente et guide le spectateur dans l'appréciation de la ville transformée ».

Toujours de manière temporaire, une nuit, des installations lumineuses sonores et autre peuvent être réparties sur l'ensemble d'un territoire dans la ville, laissant libre cours aux expérimentations plasticiennes. La notion de théâtralisation est employé avec justesse, car Paris devient un scène ouverte à l'art.

Jean-Dominique Secondi, revient sur quelques unes des éditions de la Nuit Blanche, ce dernier ayant participé a de nombreuses éditions. En 2003, le temps d'une nuit, les Halles ont été transformé par six projets

Source:

Mairie de Paris - Site xeb
L'Art dans la Ville

Section: Culture et patrimoine > Musées, collections et art dans la ville.

artistiques, réalisés et mises en place pour montrer et répondre aux problématiques du site en terme d'ambiance, d'orientation, et d'animation. Ceci par la déambulations au cœur du jardin, du Forum des Halles ou encore de la Bourse du Commerce, cela a à l'aide d'appels lumineux ou sonores. Lors de la troisième édition, la Direction des affaires culturelles, qui a fait appel à ARTER pour coordonner une édition qui a mis l'accent sur la définition de parcours géographiques, en prenant en compte une plus grande accessibilité des œuvres au public. Ainsi l'espace public et tout particulièrement des lieux peu connus des Parisiens se sont vu investis. Ainsi la population est invitée à quitter les cheminements habituellement les plus fréquentés pour découvrir des lieux délaissés ou omis par la population. Il a donc là, une conception scénographique géante à l'échelle d'une métropole, qui voit sa population devenir des spectateurs marchant dans les rue couloirs, à destination de la prochaine place où se déploie une autre installation artistique.

D'ailleurs c'est ainsi, dans cette intention que Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, directeurs artistiques d'une des éditions suivantes vont penser et imaginer la scénographie.

« Ouverte au plus grand nombre, Nuit Blanche 2006 sort l'art du cercle des initiés et en propose une vision généreuse et accessible. L'art contemporain se mêle à la ville et génère un espace-temps singulier où chacun est invité à circuler, redécouvrant son quotidien transformé ou explorant des lieux inattendus. Le temps d'une nuit, les œuvres construisent une architecture temporelle éphémère pour découvrir l'art contemporain au grand jour, en pleine nuit. Nuit Blanche 2006 propose

Source:

Discours d'ouverture de la Nuit Blanche
Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans - Directeurs artistiques
Edition 2006

une vision de la création actuelle faite de métissage et de croisements de cultures. Chaque quartier devient l'espace d'une exposition conçue à grande échelle, où les œuvres se font écho et résonnent entre elles. Rassemblant les propositions artistiques de jeunes artistes et d'artistes de renommée internationale, Nuit Blanche 2006 propose de transformer plusieurs quartiers en lieux de vie, d'échanges et de découvertes. En dialogue constant avec les artistes, nous avons souhaité tisser une trame artistique dense qui vient se superposer, se fondre, croiser la logique urbaine. [...] Pour favoriser une meilleure compréhension des œuvres et des enjeux de l'art actuel, des médiateurs sont présents sur chaque site toute la nuit. [...] Chacun est invité à réinventer Paris, un Paris métissé et inédit, un Paris pluriel et unique. »

Les trajets mécaniques de la population prennent la forme d'une promenade nocturne dans Paris, moment propice à la rêverie, à l'expérience de l'art, à la rencontre d'œuvres d'art contemporain fortement humaines, ancrées dans un monde en mutations. La nuit réunie une mixité de médiums, de générations et de pratiques, proposant des regards décalés sur le réel et l'humain. Ainsi le relief de la ville son architecture mais aussi de nombreuses rues, places, impasses, sans oublier le métro parisien sont à découvrir sous un nouvel angle de vue.

Lors d'un bref échange avec Thierry Dreyfus, ayant comme sujet une précédente installation lumineuse au sein du « cœur » de la Cathédrale de Notre Dame de Paris, intitulée « Offrez-moi votre silence... ». Commandée par la Ville de Paris et du commissaire Martin Bethenod à l'occasion de la nuit blanche. La mise en lumière consiste à éclairer la rosace sud et la rosace du parvis de la Cathédrale depuis l'intérieur, ainsi que les vitraux côté chœur. La lumière, émanant de projecteurs de lumière blanche placés à l'intérieur de la Cathédrale, est diffusée avec une intensité variable à la manière d'une respiration. Cette installation est à contempler depuis l'extérieur et l'intérieur de la cathédrale. L'artiste illustre sa démarche par ces mots:

« La nuit, la mise en lumière urbaine devrait offrir à la ville un autre paysage que celui que l'on traverse de jour. La lumière, la nuit, doit interpeller le regard, pour rendre évident ce que l'on ne voit plus de jour. Quand j'ai éteint toutes les lumières de Notre Dame, je souhaitais lui donner du repos, elle qui est tant sollicitée. A l'intérieur, toujours dans l'intention d'être sobre, l'espace est uni et apaisant, au moyen d'une installation simple, blanche, qui avec le un rythme régulier devient organique, comme une respiration. Avec « Offrez-moi votre silence... », j'espère que le souvenir de Notre-Dame restera différent ».

Pour cette installation éthérée, effacée, l'artiste ose éteindre les lumières de Notre-Dame de Paris et accompagner l'acte l'obscurcir un emblème historique, un repère de jour comme de nuit, d'une composition pour piano. Sans doute le plasticien lumière souhaite réapprendre à regarder et écouter de nouveau la nuit. Une nuit plus sombre sans lumière parasite sur-éclairant le paysage qui parle de l'effacement et de l'apparition d'un monde inconnu limité à notre champs de vision. Seules les rosaces demeurent vivantes, oscillant entre terne et surbrillance, symbolisant les battements d'un cœur enfermé dans un écrin de pierre. L'artiste change radicalement le paysage nocturne du diurne, replaçant la cathédrale dans la nuit. Une volonté qui sera reprise par certains urbanistes dans leurs réflexions sur l'espace urbain.

Thierry Dreyfus est vu comme un sculpteur de lumière, il parvient à en capter l'essence pour, ensuite, la transmettre et la faire partager. Il expérimente avec la lumière, comme d'autres peignent ou sculptent la matière. L'artiste imagine ses propres mises en scène depuis près de trente ans, il réalise une pièce pérenne pour la Caisse des Dépôts et

Source:

Thierry Dreyfus.
Propos de l'artiste recueillis lors d'un entretien téléphonique.
Ayant pour sujet Art Ville et Lumière.

Consignations « *Lumières de Paris* », puis une installation pour la Biennale de Lyon en 2000, il se voit confier la mise en lumière du Grand Palais pour sa réouverture en 2005. C'est à travers une série d'émotions lumineuses qu'il propose et installe sous la grande nef. L'artiste se confit sur l'emploi de la lumière en ces termes:

« *La lumière est un matériau qui ne s'arrête sur aucune surface, mais trouve écho dans tous les volumes. La Lumière murmure, se retient ou crie, sans pour autant toucher notre tympan* ».

Tout comme Dan Flavin ou James Turrell, il y a l'envie de créer un espace unique, un lieu entièrement sensibilisé par la lumière, colorée ou non, afin d'atteindre le spectateur et le monde dans lequel il évolue. La lumière révèle l'architecture tout en apportant la touche colorée d'un peintre et modifiant ainsi quelque peu la perception de ses volumes et reflets. La réflexion sur la transformation de l'espace est chargée en symbolisme, et explore la manière dont les propriétés physiques de la lumière peuvent être utilisées.

Plus récemment, et toujours à Paris une autre installation nocturne fit son apparition. Sur le pont des Arts, des voix étranges d'un autre monde appellent les visiteurs. L'installation d'Olivier Beer, jeune artiste et ancien résident du pavillon Neuflyze OBC du Palais de Tokyo, et particulièrement intéressé par les relations entre son et espace, entend rendre audible la vie sous-marine du fleuve. À ces clapotis et autres voix liquides, vient s'ajouter un dispositif visuel, un chapelet de lumières vertes illuminant la structure du pont depuis les eaux du fleuve. Avec « *Live Stream* », l'artiste tente de révéler la vie secrète du fleuve. Au fil de ses performances, installations immersives et vidéos, l'artiste

Source:

Citation de artiste Thierry Dreyfus.
Retranscrite dans un communiqué de Notre Dame de Paris
Pour promouvoir l'événement Nuit Blanche 2010.

explore les phénomènes de résonance entre l'espace et le corps du spectateur. Ainsi l'immersion est surtout auditive. Les sons captés sous la Seine sont restitués via des haut-parleurs sur le pont. Oliver Beer confesse sans peine que son installation possède un caractère inattendu et imprévisible:

« Ce sont des sons merveilleux, indescriptibles. C'est à la fois toujours pareil et en changement perpétuel. Le son voyage beaucoup plus vite dans l'eau que dans l'air. Il n'y a rien de plus conducteur que l'eau. Sous le pont des Arts, dans l'eau, on entend très bien le métro par exemple. On pourra aussi très bien entendre le bruit de l'œuvre d'Anish Kapoor et des plongeurs qui vont l'installer. » Effectivement « *Descension* », vortex liquide imaginé par l'artiste anglais sera installé à quelques dizaines de mètres, en face de la pointe de l'île de la Cité.

Mais le plus important dans le cas de cette installation est de plonger le pont dans le noir. Parfois, entre les lames du plancher du pont, comme une passerelle vers un autre monde, on entrevoit l'eau lumineuse teintée de vert. Car le concepteur de cette œuvre, a en plus créé un éclairage dans le fleuve, au niveau de chaque pile.

Ce type de projet en termes d'installation et de rendu est de ceux qui bouleversent les codes de représentation de la ville nocturne. Car on est en extérieur, au cœur d'un quartier touristique, un lieu difficilement mutable, mais qui l'espace d'une nuit change de perspective et de monde.

La nuit est l'espace de toutes les créations, le lieu de promesses. L'art s'accapare l'une des nuits de la capitale française. Mise à l'honneur de l'art contemporain et de sa capacité à métamorphoser la ville, L'évène-

Source:

Citation de artiste Oliver Beer

Site Edituions AS

Actualité & réalisations

Live Stream, Nuit blanche 2016. Un défi pour la Manufacture sonore

ment qu'est Nuit Blanche réunit, du crépuscule à l'aube, des dizaines d'artistes et des centaines de milliers de visiteurs. Les directeurs artistiques proposent un parcours puissamment articulé autour d'un thème ou de lieux chargés d'histoire et haut en symbolisme, souvent dans le centre parisien ou au contraire comme cité plus haut, de lieux isolés. Le long de ces parcours, les spectateurs sont priés de s'arrêter pour contempler la beauté d'une ville métamorphosée.

Ce même concept se retrouve à Lyon avec «La Fête des Lumières», où éclairage, projection et installations font de la ville une toile. Lyon est la première ville qui a fait de l'éclairage une mise en scène urbaine. Certains concepteurs-lumière sont critiques quant à la démarche lyonnaise. Cependant l'expérience lyonnaise a popularisé la mise en lumière de la ville. Aujourd'hui dans les projets urbains, la question de l'éclairage et de la mise en lumière entrent fortement en compte.

Chaque année, éclairagistes, designers, vidéastes, architectes, graphistes, artistes plasticiens, mais aussi compagnies de spectacles de rue, proposent des installations inédites et surprenantes. En 1989, les mises en lumière de lieux iconique structurent l'ensemble de la ville et embellissent la vie nocturne. A Lyon depuis 1999, «La Fête des Lumières» dure quatre jours, et tout comme «Nuit Blanche», la ville change et est soumise aux caprices des artistes.

Certaines interventions pensées pour ces évènements éphémères deviennent pérennes. C'est le cas des façades de l'antiquaille, bâtiment historique, constitutif du paysage de la colline de Fourvière, l'Antiquaille a fait l'objet d'un programme ambitieux de rénovation urbaine. L'objectif de cette mise en lumière est de venir compléter le paysage nocturne de la colline qui prie. Le concepteur lumière, Philippe Hutinet, met en lumière les toitures par le soulignement des arêtes aussi bien verticales qu'horizontales. Aucune lumière intrusive ne viendra perturber, ni l'intimité des résidents, ni l'observation du spectacle nocturne de Lyon et de son agglomération qui s'offre à eux.

Cette démarche de rendre durable, l'éphémère des interventions plastiques, et surtout de rendre esthétique et artistique la ville nocturne, vient des réflexions des plans lumières successif que Lyon s'est imposé. De la mise en valeur des sites les plus prestigieux de la ville à la réflexion sur l'évolution de l'éclairage fonctionnel, les plans lumières successifs sont nés d'une démarche tout à la fois politique, technique et artistique. La lumière n'est plus alors envisagée uniquement avec une fonction sécuritaire. Les nouveaux plans lumière encouragent la création de projets sobres et plus économes en énergie. Au rythme des grandes opérations urbaines, l'éclairage public est progressivement rénové avec une approche de développement durable très affirmée.

Comme drapée d'habits de fêtes, de couleurs et de lumières. A ce moment où la nuit s'achève et où éclairage, et lumière artificielle perdent de leurs impact sur les parois de pierre de la ville. Le cheminement des noctambules rejoint le récit que les artistes d'aujourd'hui tissent pour la population, d'œuvre en œuvre, dans une ville imaginaire, redessinée le temps de quelques heures. De nombreuses villes tablent maintenant sur des installations lumineuses pour animer des secteurs de la ville délaissés le soir, ou pour créer des places de rassemblement où citadins et visiteurs peuvent flâner et découvrir une autre façon d'habiter la ville dont on a beaucoup critiqué la déshumanisation. Festivals de lumière, sons et lumière, projections, Nuit blanche, quartiers de spectacles, jusqu'aux fontaines et jeux d'eau remis aux goûts du jour, se succèdent et donnent lieu à d'importantes recherches sur la revitalisation nocturne de zones urbaines.

De cette évolution de la considération de la lumière artificielle et la ville nocturne, la ville de Lyon prend l'initiative en 2002 de créer LUCI (Lighting Urban Community International), réseau international qui rassemble des villes du monde entier. Ces dernières mettant en avant une politique où la lumière possède un rôle important, dans le développement urbain, économique et social.



Thierry Dreyfus.
Offrez-moi votre silence... Installation de lumière pour la Nuit Blanche 2010.

2010
Notre-Dame de Paris, Paris, France



Olivier Beer
Live Stream - Installation de lumière pour la Nuit Blanche 2016.
2016
Pont des Arts, Paris, France

L'art lumière comme outil d'urbanisme.

« Je conçois l'éclairage nocturne d'un bâtiment dans l'optique d'harmonie avec l'environnement qui l'entoure. Il ne s'agit pas juste d'un objet éclairé ».

Kengo Kuma.

Très vite toute une industrie se développe, avec ses innovations technologiques, ainsi que nouvelles formes d'art utilisant ces nouvelles technologies. Cependant un paradoxe se dessine de plus en plus, l'artiste et le technicien. Car si l'artiste se perfectionne au fure et à mesure de ses expérimentations, il se spécialise tout autant, devant lui même un technicien, avec son propre langage. Or il n'est pas le seule à appréhender la ville de nuit, bien que très minoritaires, certains Ingénieurs lumières, artistes, architectes et urbanistes organisent des déambulations nocturnes à la conquête de la ville la nuit. Rien de tel pour la découvrir ou redécouvrir. Il y a donc une réelle prise de conscience, sur la vie nocturne des villes. Pourtant les recherches en éclairage semblent porter essentiellement sur des considérations pratiques, et se tournent presque exclusivement sur les questions d'éclairage public. Des études récente prennent en compte de nouvelles manières de penser la ville, les approches temporelles comme la « chronotopie » et la polychromie sont de plus en plus prises en compte. Peu à peu le temps de la nuit est pris en considération et vise à une meilleure compréhension et ges-

tion des besoins en éclairage en rapport aux rythmes et modes de vie urbains nocturnes. Le développement et l'exportation de l'urbanisme lumière émergent à la fin des années 1980. La politique de valorisation patrimoniale, durable, et de divertissement, éphémère, par la lumière démontre que l'éclairage progresse vers une vision plus créative et plus artistique de la ville. Fait noté par Jean-Paul Thibaud, directeur de recherche CNRS au laboratoire CRESSON, Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain.

« Un trait notable de cette évolution relève précisément de l'intérêt croissante et explicite porté par les professionnels de l'urbain à l'environnement sensible des rues. De nombreux indices témoignent de cette tendance relativement récente: émergence de nouveaux domaines de compétence issue des métiers du spectacle et transférés à celui de la ville (scénographe urbain, designer sonores, concepteurs lumières...), développement d'instruments de gestion et de conception ad hoc (schémas directeurs d'aménagement lumineux, carte de bruit et observatoires de l'environnement sonore, expérimentations lumineuses ou olfactives sur site, outil de modélisation et de simulation sonore, lumineuse ou thermo-aéraulique...), intervention d'ordre esthétique sur des fragments urbains ordinaires et plus uniquement sur ceux présentant une valeur historique ou patrimoniale reconnue. Nous assistons manifestement à une nouvelle façon de concevoir la rue relevant de ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'urbanisme sensoriel ».

L'étude de l'éclairage permet de mieux comprendre la construction de l'espace urbain nocturne, bien que le sensoriel émerge, celle-ci est quasiment inexistante dans les plans de conception d'urbanisme. Les

Source:

Éprouver la ville en passant. En quête d'ambiance.

Jean-Paul Thibaud.

Edition MétisPresss, Paris, 2015

P.183 - 184

actions en matière d'éclairage sont essentiellement fonctionnalistes pour les gestionnaires de la ville, c'est-à-dire axées sur les questions de visibilité du déplacement et de sécurité du transport. La nuit est oubliée, ignorée, peut être même délibérément dénigrée. Roger Narboni mentionne la démarche réductrice la plus courante en terme d'éclairage public, dans les premières pages de « *Les éclairages des villes, vers un urbanisme nocturne* ».

« Le discours le plus généralement entendu sur l'identité nocturne d'une ville, lors par exemple de la mise en œuvre d'un plan lumière, est celui de la mise en valeur voire de la révélation de son identité diurne. Ce discours simpliste présuppose sans aucune démonstration qu'il suffirait d'éclairer ce qui fait les particularités les plus connues d'une ville le jour pour lui donner une identité nocturne. Il offre par contre l'avantage d'un travail d'étude réduit au minimum qui consiste à lister ou à nommer les éléments patrimoniaux bâtis et naturels destinés à être illuminés en faisant l'économie de toute réflexion sur la hiérarchie à instituer entre ces illuminations ou encore moins leur conception en rapport avec l'histoire, la géographie ou la morphologie de la ville. Cette démarche basique nie toute spécificité de l'identité nocturne qui serait une simple continuité de l'identité diurne une fois la nuit tombée. Elle méconnaît la particularité de la vision nocturne et de son effet psychologique sur notre perception. Elle ignore enfin les fondamentaux de l'éclairage artificiel et leurs interaction avec notre système de vision: impact des sensibilités lumineuses, détection des couleurs, appréhension des contrastes, sélection des informations visuelles ».

La ville fonctionne sans arrêt et on ne peut se permettre de faire comme

Source:

Les éclairages des villes, vers un urbanisme nocturne.

Roger Narboni.

Edition: Infolio, Collection Archigraphy Poche Paris, 2012.

P.33

si la moitié du temps il ne se passait rien. Il devient donc essentiel de se préoccuper d'une véritable connaissance du contexte nocturne et de la qualité des interventions en éclairages. « *L'urbanisme lumière* », pour reprendre le terme de Roger Narboni, est une approche esthétique et scénographique intégrant des dimensions qualitatives et plastiques de la lumière, les enjeux ne sont plus uniquement politiques et sécuritaires, mais aussi culturels et économiques. Il développe de nouveaux outils de planifications comme les schémas directeurs ou plans lumière. Le travail visuel et plastique d'artistes précurseurs et de leurs héritiers sur la lumière et le sensible, y compris comme apport dans ces intentions scénographiques. C'est donc naturellement qu'artistes, scénographes, et acteurs des métiers du monde du spectacle, qui avec le temps et leurs interventions de lumière, vont proposer de nouvelles compositions et de nouvelles ambiances nocturnes dans les villes, et ainsi leurs statut va peu à peu muer.

Effectivement, si nous écartons l'architecte qui peut préconiser des intentions d'éclairage, ou avoir une scénographie déjà instaurée, pour son projet. Il existe surtout deux acteurs dans le domaine de l'art de la mise en lumière, le terme est certes grossier, mais celui-ci répond à une époque antérieure, moins sensibilisée qu'aujourd'hui. Le premier est l'ingénieur éclairagiste, il a un profil technique qui lui offre la capacité de réaliser des éclairages fonctionnels en réponse à une demande et en accord avec des exigences techniques. Pour lui, la lumière a pour fonction d'éclairer. On en revient à l'éclairage fonctionnel, sécuritaire et insensible. Le second acteur lui est l'artiste lumière, qui porte un regard littéralement opposé, la lumière est pour lui un moyen d'expression. Elle lui permet de créer, de s'exprimer en toute liberté et sans

Source:

Terme employé dans, *Les éclairages des villes, vers un urbanisme nocturne*.

Roger Narboni.

Edition: Infolio, Collection Archigraphy Poche Paris, 2012.

contrainte technique. L'un dispose la lumière pour donner de la visibilité, l'autre manipule la lumière pour permettre de ressentir l'émotion.

L'artiste plasticien utilisant la lumière pour matière, par son rôle, ses interventions et sa sensibilité, a su transformer la ville, comme le fait Brigitte Kowanz dans la ville de Vienne avec son installation Outline, ou bien le paysage, à l'instar de Barry Underwood, qui prend position en pleine nature, avec bleu en 2012. Bien qu'intangible, la lumière est pour l'artiste le médium de ses créations, au même titre que d'autres artistes utilisent la peinture. L'artiste lumière fait appel à celle-ci sans considérer l'objet éclairant ou bien les utilise en les hissant au rang d'œuvre d'art, comme vu précédemment avec Dan Flavin. L'objet, le tube fluorescent, n'est pas l'œuvre mais un simple composant, un vecteur qui celui-ci participe à la création finale, qui avec la radiance lumineuse s'efface peu à peu. Cependant l'artiste peut aussi, dans sa démarche mettre en avant l'objet, et créer des produits d'éclairage qui deviendront des œuvres d'art. Il produit ses créations selon une démarche individualiste qu'il établit lui-même et qui guidera son œuvre. Ses créations sont forcément personnelles et empreintes de son ressenti. Marc Aurel est un designer français qui est spécialisé dans la conception de mobilier urbain et par conséquent de produits pour l'éclairage extérieur (luminaires, candélabres). Ici l'objet travaille autant que l'effet lumineux, plus, parfois l'objet est dominant et c'est la lumière qu'il produit qui met le dispositif en avant.

Tout comme les situationnistes, artistes du land art, ou créateurs sensoriels prenant en compte l'espace à travers le temps et ses dimensions. L'artiste lumière composera avec le noir comme toile de fond. Avec l'obscurité, les repères spatiaux, le rapport à l'espace, mais aussi les notions d'horizon et de perspectives sont modifiés. Le paysage se présente par bribes, il se découvre de manière fragmentaire. Une série d'espaces, comme des chambres d'expositions pouvant accueillir en leurs sein une ou des installations plastiques, pour concevoir de l'émotion. Paysage urbain et paysage nocturne questionnent le regard, un

regard dirigé vers l'intérieur d'un espace ouvert. L'obscurité permet alors de revisiter les qualités visuelles du paysage urbain, mais aussi de créer un nouveau lien sensible avec le territoire. Il y a donc une nouvelle organisation du territoire, avec l'instauration de politiques d'éclairage urbain, orientées sur la vie nocturne, qui est aussi festive et divertissante.

À travers différentes visions de la lumière à la fois protectrice, sécuritaire, décorative, romantique, divertissante, culturelle, ou bien évocatrice d'émotion, le paysage visuel nocturne suggère des expériences variées, comme une accumulation de chambres de James Turrell, liées par des parcours fluorescents d'installations de Dan Flavin. L'image est exagérée, cependant la lumière suscite surtout une relation imaginaire à l'espace, par sa nature immatérielle. Elle ne découpe pas toujours graphiquement les différents espaces du site. Elle ne valorise pas toujours un paysage mais se focalise sur des éléments qui ont une capacité d'évocation imaginaire forte. Aussi plus en plus d'artistes plasticiens travaillent de concert avec architectes, urbanistes et paysagistes.

C'est le cas de Yann Kersalé, qui illumine le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de l'architecte Rudy Ricciotti. La façade du MuCEM est éclairée depuis l'intérieur du bâtiment. Plus exactement, de l'espace entre la résille de béton et le mur rideau en verre, Pour un effet de contre-jour. L'éclairage ménage des zones d'ombres et de brillances. Selon le point de vue du visiteur citoyen depuis le quai ou du Fort Saint Jean lui-même, l'intensité de l'effet lumière est plus ou moins importante. Les intentions de la couleur de l'éclairage sont aussi très travaillées, variables du bleu au turquoise. Référence simple

Source:

Entretien de Yann Kersalé
La Cité Idéale - « Yann Kersalé, géopoète de la lumière »
17 MAI 2016

à la méditerranée. C'est aussi la nuance la plus utilisée par le plasticien souvent sous forme de respirations lumineuses. Au courant le mois de mai 2016 l'artiste Yann Kersalé, lors d'un entretien pour « La cité Idéale » se confit sur sa démarche créative et ses intentions plastiques sur la lumière et l'espace de Frontevraud et l'Abbaye Royale.

« Dès mes études aux beaux-Arts, je me suis plus intéressé à l'espace extérieur qu'au musée. Le rapport à l'environnement public compte beaucoup pour moi. Je ne me suis jamais senti à l'aise dans les galeries. Déjà, à la fin des années 1970, les artistes qui s'adressaient à un marché de l'art très ciblé ne m'intéressaient pas. J'ai été bercé par Deleuze, Debord, Baudrillard... ce qui m'intéressait, philosophiquement, c'était d'avoir un lien avec l'extérieur, et non d'envisager l'art comme étant dédié à une élite... Je veux pousser à la déambulation, que les visiteurs apprennent à regarder, et surtout, prennent le temps de le faire. Ce vers quoi nos sociétés ne nous amènent pas forcément... Ce qui m'intéresse, c'est de repartir à la découverte d'un monde qu'on voit habituellement de jour depuis des millénaires, en le percevant de nuit. Il m'a semblé, et il me semble toujours, que la nuit est une sorte de page blanche... Je crois que j'écrirais un synopsis comparable à ce qui peut se faire pour un film, mais sans début ni fin. Ce serait un truc en boucle, une provocation à l'observation, à la rêverie. Mon objectif serait de rendre le spectateur actif, avec un rapport de changement de cadre, comme au cinéma. C'est la dynamique des spectateurs qui ferait l'œuvre... ».

A travers cet échange la pensée de l'artiste est explicite, sa démarche se rapproche de celle de Richard Long sur la notion de parcours, et de celle de Christo pour le gigantisme d'intervention, et l'interaction entre art et architecture. Il y a aussi ici un écho à la pensée plasticienne des années 1960 - 1970, le souhait de rendre l'art à la vie, de donner de l'importance aux spectateurs, en rendant ces derniers comme un élément à part entière de l'œuvre.

L'artiste, plasticien lumière, Éric Michel, quant à lui, propose une rencontre entre l'art et l'architecture. Entre espace et lumière, employant des matières et des transparences. Ses installations obtiennent du sens auprès des visiteurs et des citoyens, car elles sont disposées dans un lieu de vie commun, et fléurent la limite entre le matériel et l'immatériel. C'est lors de la troisième conférence du cycle Lumière 2015 à l'ENSA Nantes, que l'artiste déclare son affiliation, celle-ci, ainsi que ses recherches, s'inscrivent essentiellement dans la tradition d'une quête de l'immatériel, dans la lignée de, Yves Klein, James Turrell, et Dan Flavin. Ce lien se ressent profondément dans les installations de l'artiste au Couvent de la Tourette, disposées lors de l'exposition Eric Michel chez Le Corbusier. Lors de l'installation « *Platonium* », une œuvre immersive, à Lyon en 2016, en association avec le CNRS, Centre national de la recherche scientifique, où ils transpose l'allégorie de la caverne. La collaboration, entre artiste et scientifique, ici montre le croisement des domaines, et surtout une spécialisation de plus en plus poussée de l'artiste, qui dans le cas de « *Platonium* », utilise de la fibre optique tissée, matériau que Éric Michel découvre dans un laboratoire. Durant l'exhibition l'artiste se prête à une interview, où il expose brièvement l'origine de l'installation:

« L'artiste invente un nouveau langage, surtout quand on traite de la lumière, qui permet finalement d'appréhender le monde d'une autre manière, que celle immédiate... Quand je suis rentré dans le laboratoire j'ai tout de suite su que c'était le point de départ de « Platonium ». Car il était plongé dans la lumière noire, et la lumière noire est l'outil par excellence de mon travail sur la fluorescence, et de plus la lumière générée c'était bleu. Du même bleu que j'utilise pour ma signature, je suis rentré dans mon atelier, et j'ai vu l'effet... une alchimie qui apparaît

Source:

Interview d'Eric Michel
Directeur artistique de «Platonim»
Diffusé par le CNRS - Décembre 2016.

et qui fait l'essence de l'œuvre ».

Les héritiers spirituels des artistes minimalistes, comme James Turrell, Dan Flavin ou encore François Morellet, ont pris pleinement position dans la ville et le paysage. Bien qu'agissant de manière spontanée et sporadique en premier, puis avec l'organisation d'événements artistiques majeurs, et les différentes collaborations avec techniciens et architectes, les interventions plastiques ont permis, de mettre en place la créativité dont ils font preuve, de manière pérenne. Des projets d'urbanisme s'ouvrent aux artistes, et au fur et à mesure du temps, ils ont su développer un langage technique. Quittant la phase conceptuelle pour se rapprocher de celle de la mise en œuvre. Ainsi certains artistes se sont spécialisés et se sont définis comme concepteur lumière.

Le concepteur lumière est donc entre deux profils, ingénieur lumière, et artiste. Il travaille la lumière pour donner à voir et à ressentir. Pour lui, les deux aspects technique et artistique forment la conception des projets. Selon les commandes et domaines d'intervention il est aussi considéré également comme éclairagiste lorsqu'il a une approche projet essentiellement technique. Ainsi, selon son savoir-faire et sa sensibilité, il pourra à la fois réaliser un éclairage fonctionnel, une mise en lumière ou encore une œuvre lumineuse.

Cependant à traiter la lumière et la sensibilisé, il se développe aussi un attrait pour l'obscurité. Aussi certains concepteurs lumière souhaitent œuvrer pour une ville nocturne équilibrée, respectueuse de son environnement et qui conjugue lumière, contrastes et pénombre. Ils veulent « *réhabiliter le plaisir de l'obscurité* » en ville, grâce à la trans-

Source:

Manifeste des concepteurs lumière, Pour des projets d'éclairage raisonnés.

ACE

mission de leurs connaissances, et lutter contre les idées reçues qui limitent encore l'éclairage à la sécurité. Cette démarche, encourage et sensibilise à jouer avec les nuances, et à mieux comprendre les enjeux de l'obscurité naturelle et artificielle, en ville et dans l'architecture, pour les êtres humains, « *en œuvrant pour le bien-être des usagers* », comme pour la nature. Ces axes de pensées et volontés forment la démarche des concepteurs lumière. Elle se retrouve dans le manifeste des concepteurs lumière. Cette dernier affirme et clarifie leur positionnement, leurs engagements et leurs orientations professionnelles. Cette prise de position précise l'approche qu'ils tissent avec la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Mais surtout met en avant les engagements et outils pour optimiser les apports de lumière naturelle dans les projets de maîtrise d'œuvre de bâtiments, pour valoriser son rôle sur l'Homme.

Aussi cette équilibre dans l'éclairage de la ville nocturne, se trouve dans une approche opposée à la politique d'urbanisme actuelle. Car si les concepteurs lumières sensibilisent l'espace, ils souhaitent aussi diminuer le nombre de points lumineux, pour corriger le tout éclairé, et freiner le fonctionnalisme sécuritaire. Car si certains artistes créent avec le vide, l'immatériel, des concepteurs lumière, eux jouent et construisent l'ambiance lumineuse de la ville par l'obscurité. Il est bon de noter que si des documents graphiques projetés, comme les plans lumières existent, il en est de même pour les plans d'obscurité.

« Toutes les villes n'ont pas le même passé ni le même parcours en éclairage. Des villes à l'éclairage inexistant ou peu étendu vont souhaiter le déployer notamment dans les pays en plein développement. »

Source:
Les éclairages des villes, vers un urbanisme nocturne.
Roger Narboni.
Edition: Infolio, Collection Archigraphy Poche Paris, 2012.
P.55

D'autres villes et agglomérations très bien équipées vont au contraire modifier leur manière d'éclairer; réduire les niveaux lumineux et repenser leurs habitudes d'éclairage ».

Revenir sur le dialogue lumière, le diminuer, voir éteindre nos villes, est une notion, soulevant débats et également sujette à différentes recherches. Car la ville de nuit ne peut être une continuité de celle du jour. Approcher la ville à partir d'une réflexion sur la nuit, comme un espace entre-deux, permet de reconsidérer la manière dont on envisage la construction sensible du paysage visuel nocturne. On connaît, le plus souvent, la nuit à travers une vision diurne, c'est-à-dire dans un rapport d'opposition. Or un contexte urbain, où la nuit disparaît au profit d'une nuit artificielle, où l'obscurité fait place à la lumière électrique, on change le sens même de la nuit en la redéfinissant. Nuit et jour ne sont plus nécessairement en opposition, la nuit devient un espace transitoire en redéfinition.

Lors d'un entretien en 2013 entre Fabienne Cresci, déléguée générale au développement du Grand Lyon, c'est à dire directrice de l'urbanisme, et Roger Narboni. Qui pour ce dernier est ingénieur électronicien et artiste-plasticien. Son agence Concepto est spécialisée dans la conception et mise en lumière urbaine, paysagère et architecturale de grande dimension. Il s'intéresse également à la planification urbaine de l'éclairage. En 1987, il a initié l'urbanisme lumière et a étudié plus de cent-vingt schémas directeurs d'aménagements en France et à l'étranger. Il mène aussi une réflexion prospective sur « l'éco-conception lumière », et la « trame noire » pour redécouvrir le rôle de l'obscurité et de l'intimité en ville. Dans cet échange la lumière, ne sera pas envisagée comme décor, mais comme constituant à part entière du projet urbain, qu'il soit d'une ville ou d'une agglomération, voir des grands territoires.

« Il est possible de faire de très belles choses avec la lumière, mais il ne faut pas se substituer à un vrai travail sur le sol, le paysage, les entrées

d'immeubles, l'appropriation de l'espace.

En revanche, je crois énormément à la préfiguration du projet, de la stratégie urbaine par la lumière. C'est un outil insuffisamment utilisé. J'ai eu la chance de travailler à Bordeaux, lorsque les interrogations portaient sur le développement de la rive droite de la ville, le premier projet de Dominique Perrault. Nous avons pu démontrer, qu'avec la lumière il était possible de préfigurer cette appropriation de la rive droite et y amener des populations, l'endroit étant désert ou peu fréquenté et donc peu pertinent à réaménager. Il y a donc des situations où la lumière peut servir. Il en est de même sur les fleuves. Nous avons proposé aux édiles de São Paulo de mettre en lumière ce fleuve, considéré par les populations comme un égout à ciel ouvert. Cette idée fut reprise par les architectes, pour aménager différemment les rives du fleuve, les réapproprier, les assainir. Toutes proportions gardées, je pense que la lumière peut préfigurer des actions urbanistiques de grande ampleur, ainsi que des grands gestes stratégiques.

Enfin, concernant le festif, je souhaite préciser ma position sur Lyon. Ce qui me posait problème était que la théâtralisation de la ville était érigée en modèle à l'époque, au détriment de l'ambiance urbaine : un modèle à exporter. Lorsque j'arrivais quelque part, on me demandait de faire comme à Lyon ! Je devais alors expliquer mon travail sur les ambiances, les espaces, les paysages. Ce sont pour ces raisons que j'ai qualifié Lyon de « contre-exemple » dans mon dernier ouvrage. Je pense que l'on aurait pu et dû se préoccuper de l'espace public au lieu de la théâtralisation du patrimoine et des façades ».

Source:

NARBONI Roger, « Aménager la ville par la lumière », « 5 à 7 » conçue et animée par Ariella MASBOUNGI, avec la contribution de Fabienne Cresci, architecte-urbaniste, déléguée générale au développement urbain du Grand Lyon. 20 novembre 2013.

Cependant, ce sont les événements particuliers, comme la fête des lumières de la ville de Lyon qui reste en mémoire, dans le conscient collectif. Aussi de nombreuses villes à travers le monde s'initient à une célébration de la lumière de leurs rues, via des interventions artistiques majeures, ou des actions participatives citoyennes. Mais, pour Roger Narboni l'événement artistique, que nous pouvons qualifier de fort, pour faire sensation, masque le travail sensible et quotidien des installations pérennes, celles-ci peuvent être tout aussi belles et colorées dans leurs mises en œuvre. Il ne faut pas confondre le festif au caractère spectaculaire pour éblouir et émerveiller, et la vie de toutes les autres nuits faites pour être vécues et appréhendées autrement. Le concepteur lumière ne dénigre pas l'art et les interventions plastiques, que lui-même emploie, comme outil, il critique un amalgame fait par les représentants de collectivités locales. L'éclairage urbain ne peut être continuellement une fête, une accumulation d'installations créatives sans la prise en compte de l'environnement écologique, sociologique et urbain.

La lumière est un outil d'urbanisme, à travers un médium artistique. Car oui l'agence Concepto a une démarche artistique, l'idée de départ est forte et immuable, et rend, via des installations et atmosphères différentes selon les lieux au sein d'une ville ou d'un territoire, un ensemble cohérent. Ce n'est pas une simple commande de projet. L'art véhicule des émotions, il transmet aussi des idées et une perception. L'artiste transmet des sentiments profonds aux autres, peu importe le chemin par lequel ces émotions passent, il sensibilise, et pousse à voir les choses sous un autre angle, controversé ou non.

C'est le cas de la « trame noire ». Cette dernière notion a pour but de préserver des zones non éclairées de lumière. Toujours lors du même entretien, il fut question de la sécurité et notamment puisque que la question est précise, le fait que l'éclairage n'est pas nécessairement un facteur de sécurité, et que l'obscurité n'est pas un facteur d'insécurité. Ce à quoi Roger Narboni répond:

« Je n'ai pas dit que l'éclairage est un facteur de sécurité. Ce n'est pas en éclairant fortement un espace que l'on viendra à bout des problèmes de sécurité. Malheureusement, c'est souvent la demande qui nous est faite. Je pense préférable de différencier les niveaux lumineux. Lorsque nous avons fréquemment travaillé sur des quartiers d'habitat collectif, où l'on faisait des cheminements éclairés normalement et avec des niveaux convenables pour les personnes âgées ou les malvoyants, nous gardions tout de même des zones de pénombre pour les adolescents. Au lieu du « tout éclairage » réglé par des projecteurs en haut des immeubles donnant une ambiance carcérale et symptomatiques d'une époque pas encore révolue, on peut traiter des parcours différenciés... Il ne s'agit pas de prôner l'obscurité en bas de chez nous, mais sur des sites ne nécessitant pas d'éclairage. Lorsque l'on va dans des villes proches d'espaces naturels, on note le nombre d'éclairage inutiles sur des lieux désertés. Il faut vraiment faire preuve de discernement. Avancer sur ces questions doit se faire avec l'aide des citoyens. Ces derniers, interrogés, ne veulent pas d'éclairage partout, et encore moins aux pieds de leurs immeubles ».

Il est évident que le concepteur lumière, se détache d'une pratique trop souvent employée, qui est celle du tout lumière, éclairer pour éclairer. Ce caractère fonctionnel et sécuritaire de l'éclairage public ne prend pas compte les lieux, les usages et les populations. Il est ici mention d'un éclairage non raisonné mais surtout commandé par les pouvoirs en place, parce que la nuit est aussi le berceau des insurrections. Car comme le stipule Marc Armengaud, associé de l'agence d'urbanisme AWP et commissaire de l'exposition «Paris la nuit», qui

Source:

NARBONI Roger, « Aménager la ville par la lumière », « 5 à 7 » conçue et animée par Ariella MASBOUNGI, avec la contribution de Fabienne Cresci, architecte-urbaniste, déléguée générale au développement urbain du Grand Lyon. 20 novembre 2013.

s'est tenu à Paris au Pavillon de l'Arsenal en 2013 :

« La plupart des émeutes commencent le soir. On commence par saccager les lampadaires, par éteindre la lumière. Car faire le noir, c'est reprendre le contrôle de la ville. Et dans le noir, on monte des barricades. »

La ville nocturne constitue le milieu naturel des contre-cultures, de la marge. Elle est aussi le territoire d'exploration d'artistes, de poètes et d'écrivains, qui par le noctambulisme travaillent leurs courants artistiques. D'un point de vue plastique, le choix de l'obscurité permet des respirations et des révélations dans un univers noir, non visible. Et donc, la mise en lumière d'un élément, d'un lieu, ou d'un paysage plutôt qu'un autre, revient à faire un choix. Rendre visible dans l'obscurité via la lumière artificielle pose la question de celui qui fabrique ce paysage, qui choisit ce que l'on éclaire ou ce que l'on laisse dans l'ombre (Cauquelin, 1977 : 20).

Entre la peur de l'obscurité et la fascination de la lumière, la nuit urbaine se construit sur le concept opposant activité et repos. Les recherches en éclairage, souvent tournées vers les aspects pratiques évitent de questionner le véritable rapport sensible à l'espace. L'accoutumance à l'éclairage et la mise en place de discours sécuritaires renforcent la relation d'opposition avec la nuit. L'éclairage ne répond plus uniquement au besoin biologique de voir, mais il inclut aussi des besoins psychologiques, traitement de l'intensité, des blancs et des couleurs, liés à l'appréciation ou à la lecture des lieux, notamment en termes de sentiment de sécurité ou de pollution visuelle.

Source;

Marc Armengaud,
Cité in, Le Parisien, «La Ville Lumière vit la nuit depuis deux siècles»
24 mai 2013

L'obscurité n'a pas uniquement à être subie, elle peut aussi être une alternative à un mode de vie normé et réglé par la société. Des architectes, et concepteur lumière souhaite préserver une trame urbaine d'obscurité pour favoriser les couloirs écologiques, dite trame noire. Ceci en complément du schéma directeur d'aménagement lumière, et ainsi favoriser le rôle de régulateur que doit jouer l'obscurité pour les citadins et la nature. Et donc comprendre les impacts de la lumière sur le paysage, évaluer les besoins des interventions, interroger les modes de vie, offrir des outils de réflexion à l'échelle de la ville et non plus uniquement à l'échelle des projets.

L'obscurité donne aussi la possibilité d'inventer de nouveaux horizons et territoires. En modifiant les conditions de visibilité, les limites de espace observé sont alors à redéfinir. En regardant l'espace urbain, le marcheur se repère de nuit via des éléments qui vont l'interpeller et le faire réagir, Ou d'autre qui vont mettre en éveil sa sensibilité et l'attirer. La lumière et sa mise en scène révèlent au passant un détail ou un objet au potentiel évocateur fort.

Ainsi, une grande partie de la scène est souvent dans l'ombre, fonctionnant comme le hors champs en cinéma. Cependant ce qui reste visible doit être fort, pour interpeller le passant sur l'identité ou l'activité du lieux. Ce message peut être très concret ou bien relever d'un registre plus abstrait. Il y a là, un langage artistique lié à la sensibilité mais surtout la mise en avant d'une perception.

L'installation de l'architecte japonais Sou Fujimoto, la forêt de lumière au cœur du Cinema Arti, est un parfait exemple du besoin d'obscurité entre les dispositifs lumineux, mais aussi d'abstraction de l'espace, puisque celui-ci est étendu par des parois recouvertes de miroirs. Les faisceaux de lumière structurent l'espace, plus définit celui-ci, la lumière devient des murs immatériels constituant des micro-mondes, où se trouvent mobiliers ou silhouettes humaines.

Tout comme les sculptures, notamment celles d'Herry Moor, les sta-

tues ont besoin chacune d'espace autour d'elle pour que le spectateur puisse les visualiser dans leur ensemble, sans pour autant que l'une ne soit gênée par la présence et la lecture de l'autre. La notion de proximité fonctionne donc également pour l'art, car celui-ci occupe l'espace. L'atelier de Brancusi à Paris n'est pas un amas de ses œuvres, car bien que dans un espace restreint sans liberté de cheminement, il existe des espaces de respiration, une mise en scène, une scénographie. Les installations éphémères de la nuit Blanche, ou de la fête des lumières de Lyon sont réparties sur l'ensemble de la ville, ou le long d'un parcours. Il y a donc un parallélisme entre scénographie de musées et de galeries et la mise en scène d'installation à l'échelle de la ville. Les installations de lumière en urbanisme se distinguent par des changements de teinte, de saturation, d'intensité, laissant des espaces neutres, ou noirs, entre deux lieux ayant chacun leurs propres lectures, selon les densités d'interaction et activités qui y sont présentes.

Ainsi à travers ses démarches et intentions, à caractère plastique et à la fois technique, l'art lumière peut aider les municipalités à stimuler la participation citoyenne et ajouter une valeur sociale et économique aux espaces urbains. Les projets d'éclairage urbain de lumière offrent au-delà de la création artistique pour le public, des ambiances variées et diffuses dans la ville. Des villes pionnières dans ce domaine, comme Amsterdam, Göteborg, Helsinki, Lyon, Rotterdam et Turin ont travaillé l'art avec la lumière comme un élément clé dans leur stratégie d'urbanisme. C'est d'ailleurs par ces exemples et expérimentations qu'un ouvrage, « *Light & Art in Public Places* », illustrant les démarches et aboutissements des plans lumières, fut publié. Grâce à des études de cas de villes, cette publication fournit aux municipalités et aux collectivités locales les outils nécessaires pour développer de tels projets d'éclairage avec des artistes et des concepteurs lumière. L'ouvrage décrit les parties prenantes et les processus, les principaux défis rencontrés et les facteurs clés de réussite. Glenn Shrum, auteur de l'essai introductif de « *Light & Art in Public Spaces* ». Directeur, MFA Lighting Design, Parsons School for Design et concepteur lumière pour Flux

Studio à New York, soulignera l'importance de l'art et de la lumière dans la création des ambiances nocturnes des villes.

« L'artiste lumière conduit à explorer les possibilités matérielles et perceptives de la lumière, c'est un atout précieux pour le processus de création d'un espace urbain riche et polyvalent. La publication Light & Art in Public Spaces, souligne cela et cherche à fournir des outils et des conseils pour encourager les villes à travailler avec la lumière et l'art ».

L'ACE, Association des Concepteurs lumière & Éclairagistes, a elle, développé et rédigé un manifeste, citer précédemment, qui en plus d'être une déclaration publique, montre une prise de conscience collective. Démontrant aux pouvoirs publics, aux clients, mais aussi aux partenaires des maîtres d'œuvre et à toute la filière de l'éclairage, qu'éclairer peut être une démarche vertueuse et porter des valeurs de bien-être, de respect universel.

Cependant comme le souligne l'étude de S.Fiori et C.Regnault, la profession n'est pas encore stable économiquement, le concepteur lumière possède un statut d'artisan, Les plus grosses agences emploient rarement plus de dix personnes. Paradoxalement, c'est en quelque sorte la revendication de compétences fortement individualisée qui tendent à être mise en avant. L'engagement personnel dans l'activité, l'intérêt pour la recherche, pour l'expérimentation et la nouveauté font ainsi partie intégrante du métier concepteur lumière.

« La conception lumière urbaine ne constitue jamais une forme d'activité unique. Tous les professionnels exercent, selon un degré de

Source:

LUCI
« Light & Art, in Public Spaces »
Publication LUCI Light & Art Commission

spécialisation variable, dans d'autres domaines : la scénographie et la muséographie, l'éclairage architectural intérieur, l'événementiel et l'éphémère. Cette réalité relève d'un choix mais aussi d'une nécessité: l'éclairage urbain, même sous ses différentes formes (espaces publics, paysage, urbanisme lumière) ne semble pas suffire à faire vivre une structure. Répondre à différents types de commande permet ainsi de s'assurer un volant d'activité minimum, de compenser les contraintes propres à chaque secteur (la lourdeur et la lenteur des projets architecturaux et urbains, le rythme propre aux interventions éphémères...), et de mobiliser une variété de réseaux professionnels (les milieux du paysage, ceux du spectacle) ».

Ainsi par l'obligation des marchés et de la conjoncture économique cette nouvelle profession, fait face à une crise d'épanouissement, mais rend leurs structures productives et créatives au plus haut point. Rivalisant d'audace et accumulant les collaborations avec artistes et architectes, multipliant les domaines d'interventions possible, des installations artistique, micro-paysages jusqu'au études lumières des villes.

Les applications des plans lumières et les interventions se mesurent à différentes échelles, de la mise en lumière de projets architecturaux, aux territoires. En 2015, Le parc de la Villette à Paris à vu son plan lumière retravaillé, sans doute sous l'impulsion de l'ouverture de la nouvelle Philharmonie de Paris de l'architecte Jean Nouvel, mais aussi, de l'exposition « L'Odyssée de la Lumière ». L'éclairage architectural du parc de la Villette a été initialement mis en œuvre par le concepteur lumière britannique Maurice Brill, et le schéma directeur lumière du parc par Georges Berne. La galerie ouverte de la Villette avec cet effet

Source:

Concepteurs sonores et Concepteurs lumière. Sociographies comparées
S.Fiori et C.Regnault
Laboratoire CRESSON - Ecole d'Architecture de Grenoble
P. 217

de vague est « *sodiumisée* » pour reprendre le terme de l'équipe des concepteurs lumières. L'éclairage initial indirect blanc froid des lampes à vapeur de mercure est remplacé par un système au sodium haute pression orangé, très fonctionnel, ondulant sur l'auvent. Pour la galerie de l'Ourcq, l'ambiance aujourd'hui est similaire à celle proposée à l'inauguration. Les lignes rouges de balisage de la sous-face de l'auvent soulignent l'architecture légère avec des tubes fluorescents étanches. D'ailleurs leur vasque laisse complètement voir les tubes teintés rouge à nu. Au niveau des folies du parc dessinées par l'architecte Bernard Tschumi, l'éclairage d'accentuation est toujours rouge et réalisé par des projecteurs au pied des poteaux. Il y a donc un jeu de lignes, de couleurs et de formes dans la lecture nocturne du parc. Ce dernier est, avec l'association des teintes de jaune, de rouge, et de bleu pour le parvis et la nouvelle Philharmonie, comme une interprétation, de l'œuvre de Mondrian *Composition N° III, with red, yellow and blue*, réalisée en 1935. La nuit et sa pénombre remplaçant les zones blanches, ou mimant un vide, une respiration.

L'exemple de la ville d'Ornans, la petite Venise de Franche-Comté. Le résultat visuel de cette mise en lumière crée une ambiance douce et reposante le long de la rivière. Chaque appareil est fixé sous les maisons. Il propose une animation aléatoire et colorée dans une variation de teintes blanc froid aux bleus profonds, pour symboliser les ondulations de l'eau. L'éclairage architectural est installé sur une longueur de huit cent mètres environ. Compte-tenu de la faible hauteur à éclairer et de la lumière rasante, entre les fondations des habitations et la surface de l'eau, la réponse technique apportée par le concepteur lumière Thierry Walger, se résume par une succession de 75 barreaux lumineux de 6 LED de 3 watts.

En plus du côté économique, on note surtout le parti pris artistique de mettre en avant non le front bâti, mais l'emprise de l'eau. Ainsi de nuit ce n'est plus le tracé routier qui domine l'eau, mais le cours d'eau qui se détache des tissus urbains et anime doucement la ville. Les niveaux de vie et de déambulation reste plus sombres créant une différenci-

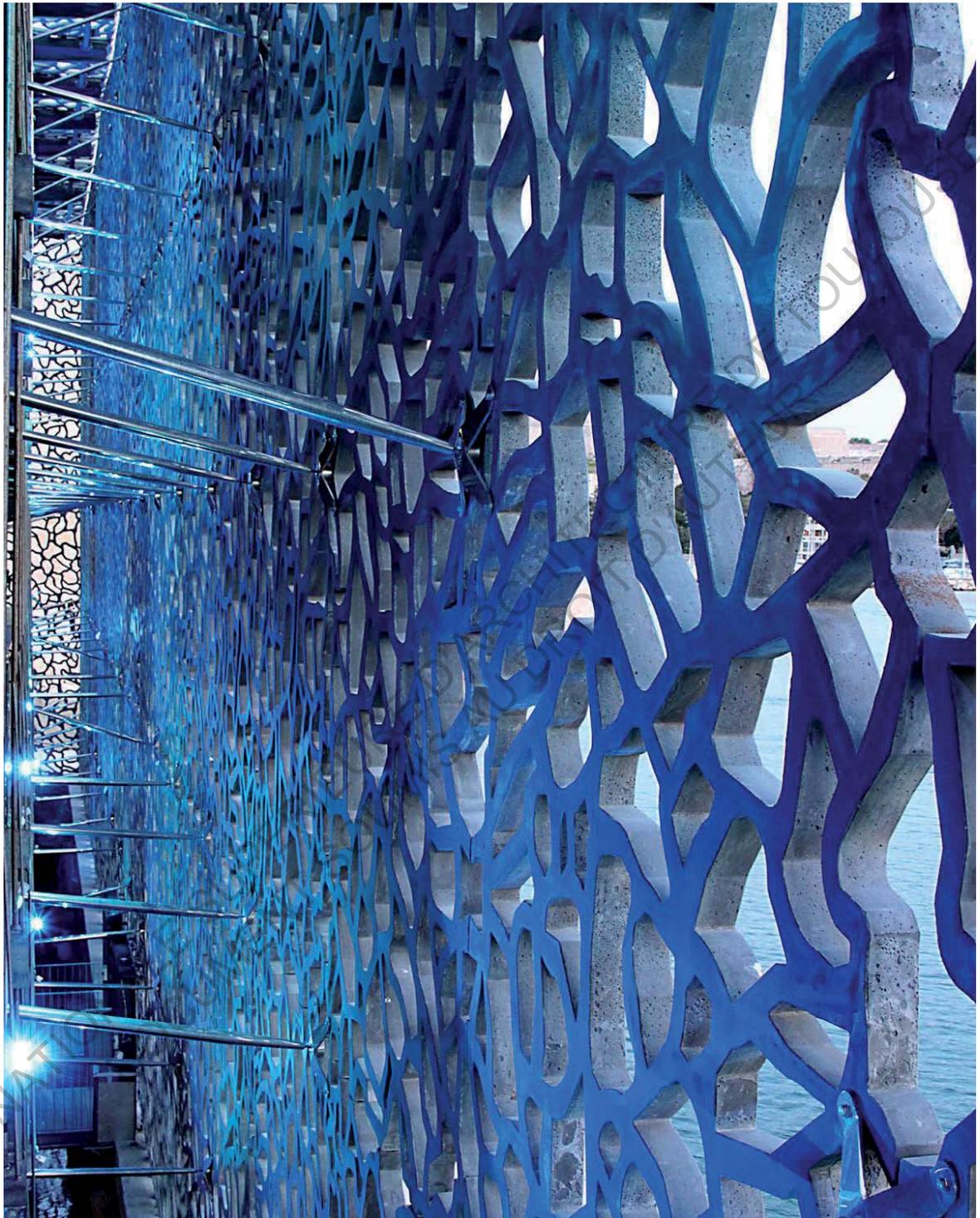
tion d'atmosphère mais aussi préservant le regard des nuisances lumineuses.

Cependant la mise en lumière n'est pas seulement destinée aux centres des villes, aux milieux urbains, de fortes ou faibles densités, en périphérie. Les projets lumière peuvent aussi se penser, et se développer dans des paysages naturels. C'est le cas de « Where The River Runs » de Garden en 2015, ou encore de l'illumination du patrimoine naturel, comme des reliefs particuliers ou un front de mer.

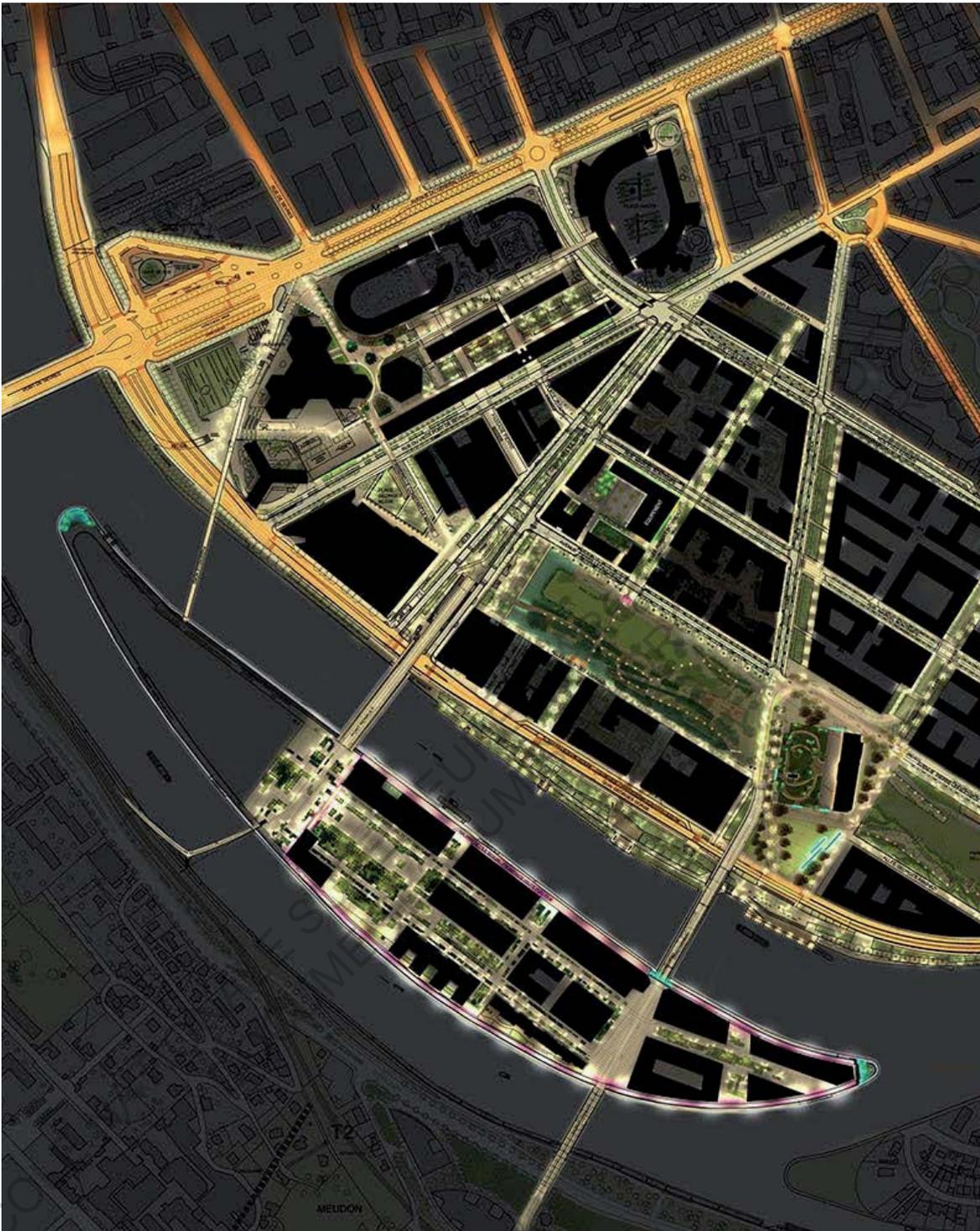
La lumière peut également faire l'objet d'un projet d'aménagement à grande échelle et d'une planification au même titre que l'urbanisme, avec lequel elle a de nombreuses parentés. Des artistes, comme Dani KARAVAN, ont déjà suggéré des projets à très grande échelle. Ce dernier a suggéré une scénographie à l'échelle du territoire national, une mise en lumière entre Paris et Le Havre, dans le cadre du projet du Grand Paris. La lumière peut donc être envisagée pour l'aménagement des très grands territoires. Ce qui tend vers une plus grande dimension encore à la fois dans la mise en œuvre et la technique pour harmoniser un territoire dans son ensemble en puisant ses sources et expérimentations dans l'art.



Barry Underwood
Blue - Installation lumineuse
2012



Yann Kersalé
Vue latérale de la façade depuis une passerelle
MuCEM, Marseille, France
Photo : Vincent Laganier



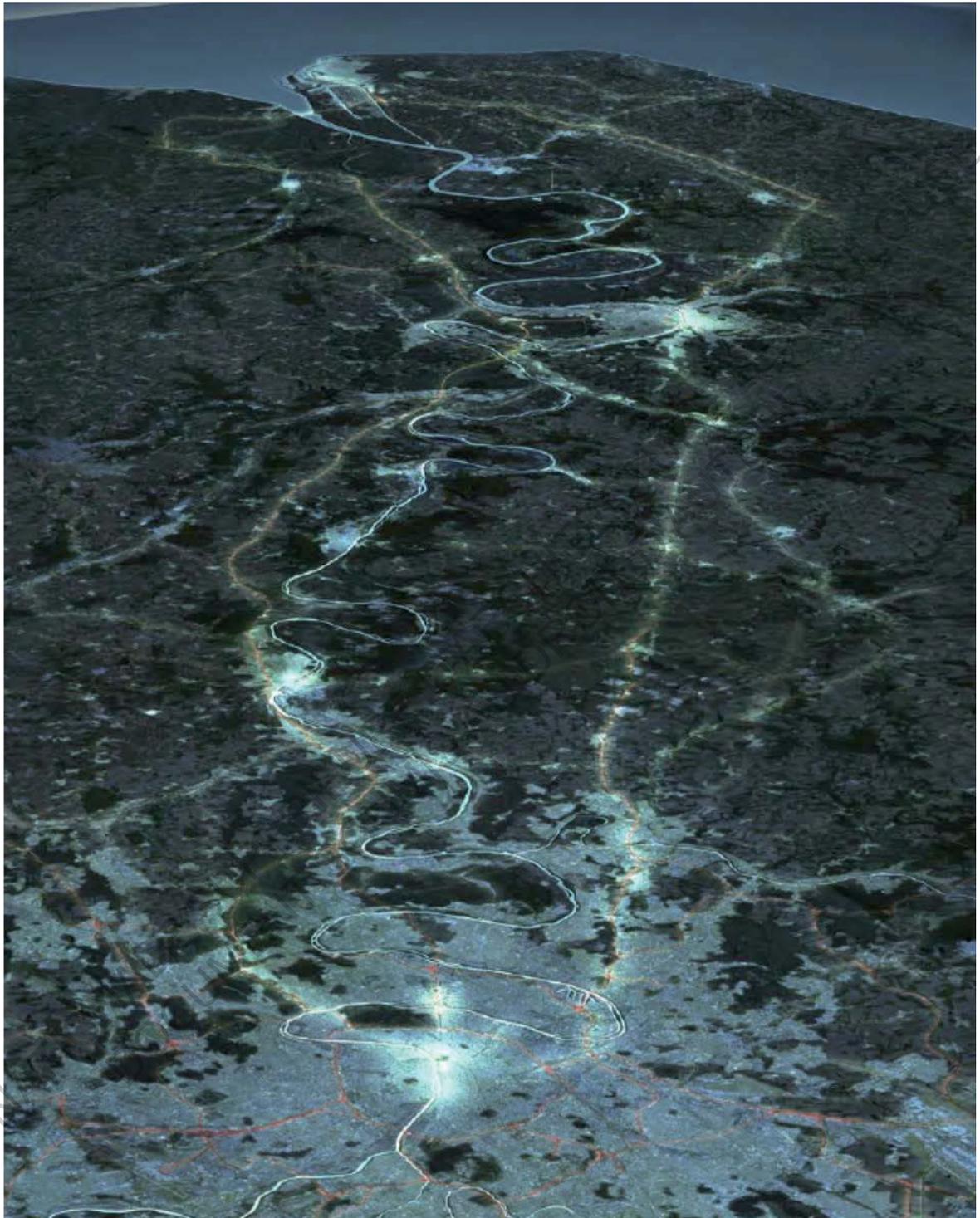
Concepto - Narboni Roger
Schéma Directeur d'Aménagement Lumière du quartier Seguin.
2008
Boulogne-Billancourt, France.



Concepto - Narboni Roger
Etude - Schéma Directeur d'Aménagement Lumière du Dijon.
2013
Dijon, France.



Thierry Walger.
Installation lumière d'Ormans
2015
Ormans, France.



Projet Le Grand Paris.
Vue aérienne Le Havre-Rouen-Paris/Source IGN.
Axe rythmé par des oeuvres de Dani KARAVAN

Conclusion.

«Dans ses *Carceri*, les *Prisons*, Le Piranaèse invente un univers puissant et macabre de passerelles, voûtes, escaliers et instruments de torture. Les perspectives en sont infinies, l'espace ne se clôt jamais, la profondeur de champ est absolue, tandis que la dynamique de l'espace est accentuée par les puissantes diagonales des ombres portées. Mais quelle est la dominante architecturale de ces espaces infinis? C'est évidemment la lumière, dont la source n'est jamais visible, mais sans elle, ces espaces n'auraient pas d'existence visible. D'autres questions se posent: est-ce le jeu des escaliers et des voûtes enchevêtrées qui sculpte la lumière, ou est-ce au contraire la lumière qui sculpte l'espace? Ce n'est pas uniquement d'espace dont il s'agit. Parmi les pleins et les vides, c'est sur les pleins que s'accroche cette lumière. En contrepoint du poids des lourdes pierres, c'est un concept fondamental qui apparaît: l'immatérialité de la lumière met en scène la matérialité des espaces. Si l'architecture est avant tout la matérialité d'un concept, Le Piranèse montre dans ses *Prisons* qu'en architecture matérialité et immatérialité sont indissociable.»

Bernard Tschumi.

De la même manière que les urbanistes, architectes, scénographes, artistes, acteurs des métiers du spectacle et concepteurs lumière, révèlent la ville avec des vrais outils de production urbaine. Les « métiers » diffèrent, mais la vision et le projet sont conçus avec les mêmes outils.

L'éclairage d'une ville est bien-sûr lié à un projet politique. Et la lumière est une composante de l'image de la ville, elle participe à son attractivité et ne doit pas être une copie de la ville de jour. Une ville est la résultante de différentes atmosphères et ambiances ainsi qu'usages, qui changent une fois la nuit tombée. L'éclairage urbain est donc une association de créativité, technicité et innovation, entre trois facteurs. L'espace, la lumière et l'homme.

L'activité la plus polyvalente et la mieux adapté dans la conception de l'éclairage public des villes, est celui de concepteur lumière. À la fois technicien et artiste, il intègre les contraintes de l'électricité pour créer des harmonies de lumières bleues, blanches, jaunes. Son rôle est d'éclairer stratégiquement, avec raison, les espaces, en apportant son langage sensible pour apporter par la lumière des ambiances, issue des expérimentations des plasticiens qui ont au préalable manipulé couleurs espace et lumière. Aussi l'éclairage de festivals, de monuments du patrimoine urbain ou rural, par la projection d'images animées seront autant d'intervention artistique que fonctionnelle... La lumière est riche, elle crée de la valeur en révélant des richesses parfois insoupçonnées.

L'influence des plasticiens, comme Dan Flavin et James Turrell, sont indéniables. L'expérimentation sur l'espace, la couleur, et la lumière, ont à la fois sensibilisé la perception des populations, des techniciens de la ville et par la même occasion les villes. Ces dernières deviennent des galeries géantes à ciel ouvert, à la fois terrain d'émerveillement et d'interrogations quant aux futurs aménagements à prévoir. Les ambiances sont travaillées non pour le tout fonctionnel, mais pour le bien être.

Si aujourd'hui les concepteurs lumière mènent déjà des projets de ce type depuis une dizaine d'années au travers des SDAL (Schéma Directeur d'Aménagement Lumière), il est fort probable que cette vision globale de la lumière soit davantage considérée et développée en profondeur.

Le concepteur lumière a donc la mission de penser, concevoir, planifier et coordonner la lumière, tout en gardant son caractère artistique, en intervenant dans la phase amont de la réflexion d'urbanisme adaptée au contexte local. Sans aucun doute les artistes ont su montrer les avantages de construire la ville avec leurs inventions, en serait-il autrement pour la ville de nuit?

Ainsi un autre acteur, comme l'architecte, à la fois artiste et technicien agira sur la ville et le territoire, manipulant l'immatérielle et le sensible, travaillant lui, sur un fond noir.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Notes et textes.

Donald Judd - « Specific objects »
Art Yearbook, 1965

« La moitié, ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture. Jusqu'à présent ces œuvres étaient, de façon plus ou moins lointaine, liées à l'un ou l'autre de ces arts. Le travail a changé, et la plupart des œuvres qu'on ne peut classer parmi les peintures ni parmi les sculptures sont également très différentes entre elles. Elles possèdent cependant quelques traits communs.

Les nouvelles œuvres tridimensionnelles ne constituent ni un mouvement, ni une école, ni un style. Leurs caractéristiques communes sont à la fois trop générales et trop peu partagées pour que l'on puisse parler de mouvement. Les différences entre les œuvres sont plus importantes que leurs traits communs. Leurs ressemblances apparaissant entre les œuvres achevées, elles ne naissent ni de principes premiers ni de règles d'un mouvement structuré. La tridimensionnalité ne peut guère prétendre au simple rôle de contenant, comme la peinture ou la sculpture, mais elle y tend. Aujourd'hui, peinture et sculpture ne sont plus aussi neutres, ne sont plus de simples « contenants » ; elles sont mieux définies et ne sont incontestables ni inévitables. Après tout, il existe des formes spécifiques et bien définies qui produisent des effets relativement précis. La motivation sous-jacente à ces œuvres nouvelles tend surtout à s'en éloigner.

L'utilisation des trois dimensions est une solution évidente. Elle ouvre vers tous les possibles. Les raisons de cet emploi de la tridimension-

nalité sont négatives, elles viennent en réaction contre la peinture et la sculpture et, dans la mesure où ces sources sont communes, ces raisons négatives sont des plus ordinaires. « La cause d'un changement est toujours le malaise : rien ne nous incite davantage à changer d'état, ni à entreprendre quelque chose qu'une sensation de malaise ». Les raisons positives de cet emploi des trois dimensions sont plus spécifiques. Une autre raison qui justifie que l'on commence par énumérer les insuffisances de la peinture et de la sculpture vient de ce que l'une et l'autre nous sont familières, et que leurs composantes et leurs caractéristiques sont plus faciles à distinguer. »

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ACE - « Manifeste des concepteurs lumière, Pour des projets d'éclairage raisonnés »

1. Considérer toutes les lumières.

Nous revendiquons les compétences du concepteur lumière en matière de lumière naturelle et artificielle. Nous nous engageons à optimiser les apports de lumière naturelle dans les projets de maîtrise d'œuvre de bâtiments, pour valoriser son rôle sur l'Homme.

Nos compétences visent à promouvoir un meilleur usage de l'éclairage artificiel. Nous souhaitons que l'éclairage soit un droit fondamental pour tous, garantissant la liberté de déplacement, la sécurisation des personnes et des espaces. Notre travail consiste à apporter des solutions concrètes face aux pratiques d'extinction totale, de l'éclairage public par exemple.

La précarité énergétique allant croissant, notre démarche va dans le sens de la transformation potentielle de l'utilisation des espaces publics vers des espaces collectifs de partage nécessitant donc une lumière de qualité pour tous.

2. Réhabiliter le plaisir de la pénombre et de l'obscurité.

Nous souhaitons œuvrer pour une ville nocturne équilibrée, respectueuse de son environnement et qui conjugue avec subtilité ambiances lumineuses, contrastes et pénombre.

Nous voulons réhabiliter le plaisir de l'obscurité en ville, grâce à la transmission de nos connaissances, et lutter contre les idées reçues qui limitent encore l'éclairage à la sécurité.

Nous nous engageons à promouvoir une trame urbaine d'obscurité pour favoriser les couloirs écologiques (trame noire) en complément de toute étude de schéma directeur d'aménagement lumière, pour sauvegarder la nuit en ville et favoriser le rôle de régulateur que doit jouer l'obscurité pour les citadins. La préservation de la biodiversité nocturne sera aussi pour nous un préalable à toute conception lumière. Cette démarche, nous encourage et nous oblige à jouer avec les nuances, à maîtriser les contrastes et à mieux comprendre les enjeux de l'obscurité naturelle et artificielle, en ville et dans l'architecture, pour

les êtres humains comme pour la nature.

3. Respecter les marqueurs géoculturels.

Nous revendiquons le respect des différentes pratiques culturelles de la lumière lesquelles constituent un panorama lumineux mondial doté d'une diversité représentative de l'identité des peuples et des cultures. Nous inscrivons notre pratique professionnelle dans une perspective géoculturelle impliquant la connaissance et la pratique du langage lumière spécifique à chaque identité et à chaque mode de vie.

En tant que concepteurs lumière, nous prenons en compte le langage lumière spécifique de chaque population dès lors que notre projet est destiné à vivre au cœur d'un contexte caractérisé par l'utilisation de signifiants d'identité lumineuse qui lui sont propres.

Nous nous engageons à prendre en considération tous les marqueurs géoculturels pour servir nos projets et si possible d'y intégrer des acteurs locaux. La nuit doit être le re et de ceux qui la vivent : travailler, sortir, se cultiver, se divertir, se préparer à l'endormissement sont autant d'activités caractérisées par une lumière adaptée à un environnement social et culturel.

4. Inscrire les usages au coeur des projets.

Nous estimons que la lumière doit répondre à des besoins, à des usages. Cette connexion directe nous permet d'appréhender au mieux et surtout au plus juste les objectifs du projet lumière (d'un point de vue qualitatif mais également quantitatif) et de les partager avec le maître d'ouvrage. Que la démarche du projet soit d'ordre esthétique, sécuritaire, normatif, ergonomique, cela induit directement des consommations énergétiques. Ainsi nous nous engageons à mettre en adéquation le projet lumière avec ses usages et ses usagers dans leur diversité, à en appréhender les attentes actuelles mais également futures, d'en analyser la temporalité, quotidienne, saisonnière ou annuelle, d'anticiper d'éventuelles évolutions. La connexion usages/lumière en tenant compte de toutes ses composantes devient source de richesse de projet, d'adaptabilités, d'inventivité et d'efficience énergétique.

5. Oeuvrer pour le bien de tous.

Nous concepteurs lumière, nous engageons à considérer les particularités physiologiques et perceptives de la vision humaine. L'œil peut s'adapter à une très large palette d'environnements lumineux, du plein soleil au clair de lune. Encore faut-il le ménager, limiter les contrastes excessifs de luminances, les effets d'éblouissement susceptibles de le « fermer » par action réflexe de la pupille.

Nous nous engageons à utiliser la lumière dans le respect des cycles biologiques et physiologiques du vivant.

Nous incitons à penser l'environnement lumineux dans les 3 dimensions. Plutôt qu'un éclairage systématique et dispendieux des surfaces horizontales prônées par les référentiels normatifs en vigueur, nous nous engageons à considérer les limites visuelles et surfaces verticales comme prépondérantes dans la construction d'ambiances confortables et agréables.

6. Maîtriser les ressources.

Nous nous engageons à proposer des projets de qualité prenant en compte l'ensemble des moyens mis à notre disposition pour limiter la quantité d'énergie générée par les dispositifs d'éclairage. Par la prescription d'appareils utilisant des sources lumineuses permettant de réduire la consommation, d'optimiser les actions de maintenance tout en garantissant une qualité de lumière optimale nous pensons réaffirmer notre métier dans une démarche durable. Nous nous engageons à favoriser l'utilisation de la lumière naturelle et proposer des systèmes de gestion afin d'optimiser l'équilibre entre lumière naturelle et artificielle.

Nous nous engageons à promouvoir les solutions alternatives et toutes avancées technologiques permettant de préserver les ressources, par l'utilisation des énergies renouvelables et inciter l'industrie de la filière éclairage à limiter ses émissions de CO₂.

7. Assumer les responsabilités en toute indépendance.

Nous nous engageons à demeurer indépendants des industriels (fabricants et installateurs de matériel d'éclairage et fournisseurs d'énergie) afin de garantir la qualité et la sobriété de nos projets. Nos presta-

tions intellectuelles doivent rester l'expression libre d'une démarche de création originale. Nous nous engageons à orienter nos clients et partenaires afin qu'ils englobent dans nos missions toutes les phases d'études de la conception au contrôle de l'exécution des travaux, de sorte que nous puissions garantir la réalisation de nos projets tels qu'ils ont été élaborés dès le départ.

Nous engageons avec sincérité notre responsabilité professionnelle, gage de confiance et garantie d'un résultat visuel, technique, qualifiant et durable.

8. Transmettre et partager nos innovations.

Nous nous engageons à la diffusion et au partage des solutions conceptuelles et techniques innovantes qui favorisent pour un projet lumière la réduction de la consommation énergétique et la protection de l'environnement.

Nos compétences de spécialistes s'exercent dans la sensibilisation et la pédagogie auprès des personnes et des services qui sont impliqués par une installation d'éclairage (maîtres d'œuvres, maîtres d'ouvrages, installateurs, services techniques et usagers). Cette action incite en particuliers à l'expérimentation d'une lumière vivante (visites nocturnes, essais sur site) dans le but de mieux appréhender et partager ses effets. Cette action encourage les échanges de connaissances et le travail collectif entre tous les acteurs du marché de l'éclairage afin de développer des produits industriels pertinents garantissant conjointement qualité lumineuse et respect de l'environnement. Nous nous engageons à créer et développer un réseau de connaissances pour le partage d'informations et d'expérimentations qui pourront servir notre cause.

9. Garantir Qualité et expertise.

Prendre le temps du regard rétrospectif, objectif et critique sur nos réalisations d'hier construit notre expertise et notre crédibilité. Nous nous engageons à analyser avec objectivité les résultats des projets passés afin que les propositions futures gagnent en pertinence.

Prendre la distance nécessaire pour analyser, tester et comparer soi-même les performances réelles des appareils innovants du marché :

dans un contexte d'accélération des études et des chantiers, et de la multiplication des offres de matériel, nous protégerons ce temps indispensable de l'analyse détaillée et comparative de tous les critères techniques des luminaires.

Notre expertise technique spécifique est au service de chaque projet, pour y trouver le compromis le plus intelligent entre efficacité énergétique, robustesse, coût et qualité de la lumière.

10. Garantir Qualité et expertise.

Nous, concepteurs lumière, nous nous engageons à suivre, à poursuivre et à participer, avec les moyens qui sont les nôtres, à toutes Recherches où la lumière, et sa maîtrise, sont des facteurs décisifs, que cela soit dans le domaine des sciences humaines et médicales, comme des sciences naturelles et évidemment dans la recherche technologique. L'analyse de la prospection de nos propres travaux fait partie de la Recherche vers des pratiques plus responsables. Nous nous engageons à mettre en réseau toutes les recherches qui pourront permettre de réduire la consommation liée à l'éclairage et à induire confort et respect des êtres vivants.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS A UN DROIT DE PROPRIÉTÉ

Bibliographie.

Livres

BAZIN Germain, DESVALLEES André, MOULIN Raymonde, *Muséologie - Les Grands Articles*
Encyclopædia Universalis, France, 2016.
ISBN : 9782341004275

BLANC Christian, *Le Grand Paris de la Vision au Projet*,
Éditions Le Cherche Midi, Paris, Mai 2010.

BULLOCH Angela, *Satellite*.
Editions Le Consortium et Zürich, Museum für Gegenwartskunst, Dijon, 1998.

BUREN Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*,
Éditions Sens & Tonka, Paris 1998.

BUREN Daniel, *Les Écrits, (1965-1990) Tome I, 1965 - 1976*.
Éditions CAPS Musée d'art contemporain de Bordeaux , 1991.

CAUQUELIN A., *La ville la nuit*, Éditions PUF, Paris, 1977.

CHASLIN François, *Les Paris de François Mitterrand*,
Éditions Gallimard, 1985.

CLAIR Jean, *Art en France. Une nouvelle génération*.
Edition du Chêne, Paris 1972.

De CONINCK Frédéric et DEROUBAIX José-Frédéric (sous la direction), *Ville éphémère villes durable, nouveau usages nouveau pouvoirs*
Éditions L'oeil d'or formes & figures, Paris, 2008.

FLAVIN DAN, *Lights*,
Éditions Hatje Cantz, 2012.

FRIED Michael, *Contre la théâtralité*,
Éditions Gallimard, 2007.

GWIAZDZINSKI Luc, *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, 2005.

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Folio essais
Editions Gallimard, 2005.

JUDD Donald, *Specific objects*,
Art Yearbook, 1965

KAHN Gustave, *L'esthétique de la rue*, Edition Infolio Collection Archigraphy
Poche, 2008

KLEIN Yves , *Le Manifeste de l'Hôtel Chelsea*.
New York, 1961.

KOPP Anatole, *Ville et révolution*.
Editions Anthropos et Seuil, Paris, 1967.
P. 167

LIEBERHERR-GARDIOL Françoise et Solinis Germàn (sous la direction), *Quelles villes pour le 21e siècle*,
Edition Infolio Collection Archigraphy Poche, 2012.

MALEVITCH Kazimir, *Le suprématisme*, In *Écrits*, 1919,
Éditions, Champ libre, 1975.

MASBOUNGI Ariella (sous la direction), *Penser la ville par l'art contemporain*,
Éditions de la Villette, Paris 2004.

Auteurs: François Barré, Jean-Pierre Charbonneau, François Delarue, Nathalie Du-bois, Mario Gandelonas, Dani Karavan, Yann Kersalé, Gaétane Lamarche-Vadel, Dominique Perrault, Alfred Peter, Mustapha Sanaoui, Michael Schwarze-Rodrian, Jean-Dominique Secondi, Philippe Trétiak

NARBONI Roger, *Les éclairages des villes vers un urbanisme nocturne*, Editions Infolio Collection Archigraphy Poche, 2012

NARBONI Roger, sous la direction d'Ariella Masboungi, *Penser la ville par la lumière, Projet Urbain*, Editions de la Villette, Paris 2003.

NARBONI Roger, *La lumière, depuis la nuit des temps*, Editions Autrement, 1991.

POULOT Dominique, *Musée et Muséologie*. Editions La découverte collection repère, Paris 2005

RUBY Christian, *L'Age du public et du Spectateur*, op. cit., p.198

THIBAUD Jean-Paul, *En quête d'ambiances - Eprouver la ville en passant*, Editions MétisPresses 2015.

UMBERTO Eco, *L'œuvre ouverte*. Éditions du Seuil, Paris, 1962.

ZASK Joëlle, *Outdoor Art - La sculpture et ses lieux*, Editions La découverte, Paris, 2013.

Articles

BUREAU Luc, « *Géographie de la nuit* », Edition Librairie du Québec, « Liberté », vol. 38, n° 4, (226) 1996, p. 75-92.

BUREN Daniel en quelques concepts clefs.

MONUMENTA 2012 / Daniel Buren / « EXCENTRIQUE(S) travail in situ »

Textes extraits de l'album de MONUMENTA 2012 – Daniel Buren

Auteur : Jean-Marie Gallais

ACE, *Manifeste des concepteurs lumière, Pour des projets d'éclairage raisonnés.*

GWIAZDZINSKI Luc, « *Cerner la nuit urbaine* », Revue des Sciences Sociales, 2004, n° 32, « La nuit » p. 16-23.

OPPENHEIN Dennis, Cité in « *l'art vivant* », N°40 - Juin 1973

Edition: Les Nouvelles littéraires.

PAQUOT Thierry, « *Le sentiment de la nuit urbaine aux XIXe et XXe siècles* », Les annales de la recherche urbaine N°87

PONTALIS J.B, Libre chronique, *Revenir sur les pas de qui?* J.B. PONTALIS

Penser/rêver n°8 - Pourquoi le fanatisme ?

Edition de l'Olivier / Le Seuil, 2005.

Dossier de presse, 10ans du Centre Gorges POMPIDOU, 1987.

Relations extérieures.

Préface de M. François LEOTARD, Ministre de la culture et de la communication.

Etudes

FIORI Sandra, REGNAULT Cécile, « Concepteurs sonores et concepteurs lumière - sociographies comparées »,

Laboratoire CRESSON

Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain

Ecole d'Architecture de Grenoble

UMR CNRS 1563 «Ambiances architecturales et urbaines»

Décembre 2006

CHRISTO & Jeanne-Claude, The Floating Piers - Lake Iseo Italy.

Photo par VOLZ Wolfgang

Commentaire Photo par HENERY Jonathan & VOLZ Wolfgang

Editions Taschen. 2016.

Code des marchés publics, Article 71.

Code de la propriété intellectuelle, article L112-2.

Code général des collectivités territoriales, article L1616-1.

Conférences

NARBONI Roger, « Aménager la ville par la lumière », « 5 à 7 » conçue et animée par Ariella MASBOUNGI, avec la contribution de Fabienne Cresci, architecte-urbaniste, déléguée générale au développement urbain du Grand Lyon. 20 novembre 2013.

Entretiens

BALLET Elisabeth par CRITON Sonia

Ayant pour sujet la livraison de la commande publique CHA-CHA-CHA, en 2001.

CAUQUELIN A par PAQUOT Thierry, octobre 1999

DREYFUS Thierry.

Propos de l'artiste recueillis lors d'un entretien téléphonique.

Ayant pour sujet Art Ville et Lumière.

KERSALE Yann

La Cité Idéale - Rencontre, « Yann Kersalé, géopoète de la lumière ».

17 MAI 2016

version numérique :

<http://www.cite-ideale.fr/yann-kersale-geopoete-de-la-lumiere/>

MICHEL Eric

Directeur artistique de «Platonim»

Diffusé par le CNRS - Décembre 2016.

Lien de l'enregistrement.

<http://www.cnrs.fr/platonium/>

STELLA Franck par GLASER Bruce

Éditions, Claude Gintz, Regards sur l'art américain des années soixante,

Paris, Territoires, 1979, (1964), P58

SECONDI Jean-Dominique, Septembre 2016.

Ayant pour sujet la lumière et la ville. L'agence ARTER et La Nuit Blanche.

TURRELL James par RECH Almine en 2005

YVES Klein, interview par André Arnaud.

Europe 1 29 Avril.1958

Transcrit dans : cat. MNAM 83

Sites

Artsper - « 1960 : L'art Minimal, Renouveau de l'art moderne »
Jeanne Poret, 12 avril 2014.

Lien:

<http://blog.artsper.com/voir-plus-loin/1960-lart-minimal-renouveau-lart-moderne/>

Christo and Jeanne-Claude

Lien:

<http://www.christojeanneclaude.net>

Christo, l'artiste des grands travaux
Sabrina Silamo - Télérama, Arts & Scènes
Publié le 12/06/2016.

Lien:

<http://www.telerama.fr/scenes/christo-l-artiste-des-grands-travaux,143713.php>

Dan Flavin : une rétrospective,
Critique d'art (En ligne), 28 | Automne 2006, Paris : Paris-Musées, 2006

Lien:

<http://critiquedart.revues.org/1070>

Editions AS

Actualité & réalisations

Live Stream, Nuit blanche 2016. Un défi pour la Manufacture sonore

Lien:

<http://www.as-editions.com/2016/12/21/live-stream-nuit-blanche-2016-defi-manufacture-sonore/>

Elsen Albert

Humanities and Arts - *The Freedom to be Christo and Jeanne-Claude.*

Stanford University

Lien:

<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/christo/elsen.html>

Laboratoire du Geste

Gestes > 1. Répertoire des gestes artistiques > Recouvrir

Article exposant le travail de recouvrement de l'artiste Christo

Lien:

<http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article27>

Le Minimalisme

Dossiers pédagogiques/Collections du Musée

Centre Pompidou

Direction de l'action éducative et des publics, avril 2005

Mise à jour : août 2007

Conception : Florence Morat

Documentation, rédaction : Vanessa Morisset

Lien:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>

Notre Dame de Paris

Pour promouvoir l'événement Nuit Blanche 2010.

Lien:

<http://www.notredamedeparis.fr/nuit-blanche-2010/>

Site officiel de l'administration française. Service-public

Section: Accueil professionnels - secteurs d'activité - artistes plasticiens

Commande publique d'une œuvre d'art : le 1% artistique

Lien:

<https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F31690>

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place		
Impression		
Diffusion Intranet		
Diffusion Internet		
Exposition		
Publication non commerciale		