



HAL
open science

Invisible Visible

Anastasia Glock

► **To cite this version:**

| Anastasia Glock. Invisible Visible. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04492382

HAL Id: dumas-04492382

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04492382>

Submitted on 6 Mar 2024

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.



Invisible
Visible



Invisible Visible

Anastasia Glock

Master recherche arts plastiques et création contemporaine

Sous la direction de M. Benjamin Brou Kouadio

Mai 2023

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	p. 1
Introduction	p. 3
Chapitre 1 : Mon processus de création	p. 5
I. La nature, élément fondamental pour ma pratique	p. 7
II. La poïétique	p. 15
III. Mes dispositifs de présentation	p. 39
Chapitre 2 : La lumière, l'ombre, la transparence et l'opacité	p. 45
I. La lumière	p. 47
II. L'ombre	p. 79
III. La transparence et l'opacité	p. 91
Chapitre 3 : Les effets de la représentation	p. 101
I. Les effets et aspects dans mon travail	p. 103
II. L'œil du regardeur	p. 115
III. L'invisible	p. 129
Conclusion	p. 137
BIBLIOGRAPHIE	p. 139
INDEX DES NOTIONS	p. 153
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p. 157
TABLE DES FIGURES	p. 167

Introduction

Mon travail porte sur la lumière, l'ombre et l'image photographique. La lumière est un élément fondamental dans la photographie. La lumière révèle, elle éblouit, elle projette, elle nous aide à voir. Mais sans l'ombre, il n'y a pas de lumière. Ces deux éléments dépendent l'un de l'autre. Sans ce jeu des deux éléments, nous ne pourrions rien voir. Sans la lumière, c'est l'obscurité totale et rien n'est visible. Sans ombre, nous n'avons pas de contraste pour voir la lumière.

À travers mes recherches plastiques et différents dispositifs et supports, je cherche à révéler un autre monde, j'invite le spectateur à voir quelque chose de nouveau. Je pousse le regardeur à découvrir mon travail grâce à la lumière.

C'est à la fois un appel à une révélation visuelle : j'éclaire, j'illumine, je reflète, mais c'est aussi une invitation à rentrer dans un univers de sensation, de souvenir, de rêves. C'est une invitation à entrer dans un univers intime et poétique. C'est un monde singulier qui m'est propre, un endroit privé, caché et personnel. J'ai le désir de rendre visible l'invisible, de parler de ce que l'on voit et de ce que l'on ne voit pas.

Pour ce mémoire, ma problématique sera :

Dans quelle mesure le jeu d'ombre et de lumière permet-il de donner à voir ?

Dans ce texte, j'ai choisi d'organiser mon plan en trois parties. La première explique mon processus créatif, ce sont les éléments fondamentaux qui m'aident lors de mon temps d'expérimentation. La seconde est une analyse de mon travail lorsqu'il est terminé. En regardant mes différentes productions, quels sont les effets et aspects récurrents et primordiaux ? La troisième et dernière partie aborde la réaction du spectateur, que perçoit-il ?

Chapitre 1 : Mon processus de création

- I. La nature, élément fondamental pour ma pratique
- II. La poïétique
- III. Mes dispositifs de présentation



Eugénie Denarnaud, *Planche d'ailes de papillon Grand Monarque ramassées sur le sol*, 2012

Chapitre 1 : Mon processus de création

I. La nature, élément fondamental pour ma pratique

Pourquoi la nature ? L'importance des montagnes dans mon travail

Durant mon enfance, j'ai eu le privilège de vivre proche de la nature, j'ai vécu dans les montagnes près de Grenoble, dans un village au sud de la France en Provence, aux *Outer-Banks* au bord de l'Océan Atlantique aux États-Unis. Tous ces lieux sont riches en faune et en flore spécifiques à leur géographie. Pendant mes années à Grenoble juste après le lycée, j'ai pu faire beaucoup de randonnées. C'est lors de ces longues marches en montagne que j'ai commencé ma pratique photographique, car je voulais garder une trace de ces beaux paysages. Au fur et à mesure, la nature est devenue une source d'inspiration et elle est un moteur dans mon processus créatif. Jusqu'à ce jour, j'éprouve un grand plaisir à l'observer et la photographier.

La technique de l'herbier et de la photographie comme collecte

Pendant mes recherches, j'ai lu un article de Eugénie Denarnaud¹, artiste et chercheuse. Elle parle de deux techniques de collecte, la photographie et l'herbier. Grâce à ces deux pratiques, elle explore, collecte, visualise, indexe et compile ces morceaux de paysage. Elle explique dans ce texte la « relation entre le processus d'herborisation et la photographie, comme captations de fragments d'un lieu.² » Avec ces moyens d'enregistrement du paysage, elle décrit ce paysage d'un point de vue nouveau, car au lieu de mettre ce paysage en mots, elle le décrit à partir de ses photographies et de son herbier.

Pour Eugénie Denarnaud, l'herbier est un moyen primordial de documenter l'expérience d'un paysage. Cette pratique prélève et capte des éléments naturels pour documenter et garder une empreinte du moment précis de la cueillette.

¹ Eugénie Denarnaud, Pour une recherche-crédation en ethno-esthétique : pratiques d'herborisation et photographie, Plastik, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023], Disponible à l'adresse : <https://plastik.univ-paris1.fr/pour-une-recherche-creation-en-ethno-esthetique-pratiques-dherborisation-et-photographie/>

² *Ibid.*

Cette pratique du collecte en est une lecture sensible. Eugénie Denarnaud est en contact direct avec les plantes et leur milieu. Son approche est tactile et physique, elle touche et sent les plantes. Le fait d'herboriser et de photographier lui permet de garder un morceau d'un lieu, un fragment d'un paysage. Elle capture un instant, grâce à ses deux outils. Elle peut emporter avec elle une trace de son expérience.

Dans l'article, elle parle de son interaction avec une stagiaire, qui au début de son stage trouvait cette pratique d'herborisation inutile et chronophage. En effet, il existe sur le web des plateformes disponibles pour étudier et apprendre à connaître les plantes. Eugénie Denarnaud a encouragé la stagiaire à faire cette étude de terrain malgré tout. À la fin de son stage, l'élève a reconnu la valeur de pouvoir explorer le paysage. En touchant et en sentant les plantes, en effectuant ce travail d'herborisation, on peut mieux comprendre et appréhender le paysage.

Lorsque Eugénie Denarnaud est sur le terrain, elle observe tout d'abord le lieu, puis elle récupère, prélève et ramasse les éléments, elle manipule et sèche les plantes. Ensuite, après avoir tout collecté, son processus de réflexion commence. Eugénie Denarnaud nomme, détermine, compile, classe et agence ce qu'elle a ramassé. Enfin, grâce à cette classification, elle possède un document qui informe, enregistre et indexe tout ce qu'elle a accumulé. Grâce à cette première approche de terrain, elle peut trouver des éléments dans des domaines transdisciplinaires en lien avec cette collecte. Elle peut ensuite donner une vision plus artistique et créative de ses collectes.

L'auteure écrit également que la photographie est décrite comme un instrument de cueillette et de glanage qui permet de garder une empreinte, un détail ou un fragment des éléments qui l'entourent. Dans sa pratique, la photographie est un outil documentaire. Cet outil capte ce qu'Eugénie Denarnaud voit et elle collecte ces éléments visuels d'un instant précis dans un espace spécifique.

Dans cette acception, la photographie qui passe par la mécanique devient au même titre que le prélèvement, un outil de captation, de collecte au sens propre. En écrivant avec la lumière, captée par une surface photosensible ou des capteurs, le sujet capté émane du lieu où se fait la saisie. L'appareil capte un instant dans un espace donné. Il restitue une vue d'après la trace laissée par la lumière dans l'appareil. En ce sens, elle peut être considérée comme un instrument de cueillette, de glanage de situations fragmentées, de moments vécus, de



Eugénie Denarnaud, *Tessons de brique et de matériau de construction roulés par la mer*, 2017

paysages traversés. Ces morceaux de la réalité forment des séries de motifs ou des collections.

Ces juxtapositions créent un sens et constituent une forte valeur documentaire.³

À travers ce processus de création, Eugénie Denarnaud nous raconte l'histoire d'un lieu à l'aide de ses photographies et herbiers. Comme lorsque l'on dessine un croquis, ces herbiers et photographies sont capturées sur le vif. En marchant dans la nature, elle cueille et glane les éléments qu'elle perçoit et qu'elle souhaite documenter.

La ville et la nature

Actuellement je vis à Paris. Mon cadre de vie est très urbain, ce qui n'est pas favorable à la vie des plantes et des animaux. Ces espaces urbains sont souvent des lieux stressants, loin de la nature. Pour pallier à ce problème, la ville a créé des jardins publics. Dans la ville, les jardins sont des lieux d'agrément, de promenade, d'exposition parfois ou encore pour la pratique du sport...

Ces parcs urbains sont très artificiels, la nature y est maîtrisée et doit se plier aux désirs du jardinier. La ville n'est pas un lieu sauvage, les hommes existent et essaient de survivre. Ces parcs sont comme des oasis pour les habitants, le jardin est un lieu de refuge. Un jardin est un lieu de plaisir, non pas d'ornement et d'arrangement de l'environnement. Dans une ville pleine de règles et de conventions, le jardin est un espace de liberté, de sérénité et de calme. On oublie la ville, c'est une zone beaucoup plus intime.

Dans plusieurs de mes recherches sur ces jardins publics en ville, les notions de plaisir et de divertissement sont souvent revenues. Ils sont décrits comme des lieux où l'on se promène pour profiter de l'extérieur. On s'assoit à l'ombre, on se met en retrait et cet océan de verdure nous apaise. Ce sont des lieux de détente, relaxants et de repos, ils aident à combattre le stress et à échapper au quotidien.

Nous avons besoin de la nature pour vivre, elle nous entoure et se développe sans que l'on s'en aperçoive. La nature est extérieure aux hommes, elle n'a pas besoin des hommes pour vivre, elle est puissante et parfois dangereuse et menaçante pour les hommes.

³ *Ibid.*

On pourrait dire que la nature est inanimée car elle ne bouge pas. C'est l'objet qui est inanimé et ne bouge pas, la nature, elle, est un organisme vivant. Les plantes naissent, vivent, grandissent et meurent. Le contraire du mot naturel est le mot artificiel, ce mot artificiel relève de l'art, de la technique, c'est quelque chose que les hommes fabriquent. Parfois, les hommes interviennent dans la nature et fabriquent des parcs urbains ou des lieux d'agriculture. Les hommes essaient de maîtriser la nature comme dans les jardins français, mais la nature est autonome.

Les arbres même si plantés par l'homme grandissent sans son aide, les fleuves même si détournés coulent sans l'intervention de l'homme, les animaux naissent, ils vivent et ils meurent sans contrôle de celui-ci... De même, et par conséquent, l'artificiel n'exclut pas nécessairement le naturel.⁴

La nature dans la ville se démarque par les couleurs et les formes d'un environnement créées par les hommes, géométriques et non organiques. Dans les villes si stériles, dures et artificielles, les lieux de nature sont considérés par les citoyens comme naturels. Mais ces endroits s'écartent beaucoup de lieux sauvages. Les parcs sont des dispositifs artificiels très maîtrisés par les hommes, qui comportent des éléments naturels.

Les jardins, les parcs, censés être des éléments naturels du paysage urbain, apparaissent comme des combles d'artifices. La nature voulue dans les espaces ne célèbre-t-elle pas le règne de l'artificiel?⁵

Dans une ville, on peut distinguer différentes sortes d'espace naturel, les grandes réserves et les paysages, les parcs suburbains, les grands parcs urbains, les petits parcs, les jardins de quartier, les terrains de récréation, les jardins d'enfants, les avenues-promenades.⁶

Les jardins en ville sont de toutes dimensions, ils peuvent être de petite taille comme un balcon, ou couvrir un grand espace comme un parc. Ils peuvent être privés ou publics. Leurs fonctions peuvent être multiples, d'agrément ou utilitaires... Leurs compositions sont aussi variées.

⁴ Rémi Babut *et al.*, *Nature et artifice*, Atelier International, AMUR, 2014 - 2015.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*



Anastasia Glock, *Photographies Serres d'Auteuil*, 2022

Le développement urbain croissant des mégapoles peut être problématique. Plusieurs grandes villes dans le monde sont le produit du développement capitaliste démesuré comme la ville de New York aux États-Unis. La qualité de vie dans ces villes est rude, les hommes sont affectés par toutes sortes de pollutions : pollution de l'air, sonore, visuelle... Ce sont des lieux de consumérisme aigu, qui produisent beaucoup de déchets. Ces villes sont des lieux très urbains et ne sont pas propices à la vie des autres espèces.

La photographie comme cueillette, série des photographies des Serres d'Auteuil.

Je visite régulièrement le jardin des serres d'Auteuil. Depuis l'année 2017, je prends des photographies dans et autour de ces serres. C'est un lieu unique dans cette ville de Paris, ce jardin est une oasis de nature pour moi.

Le jardin des serres d'Auteuil est un lieu insolite et exotique proche de la ville. Il se trouve près du bois de Boulogne et est l'un des quatre jardins botaniques de la ville de Paris. Au centre se trouve une grande pelouse qui est ornée de fleurs. Il y a trois jardins à thème, l'un d'inspiration japonaise, l'autre d'inspiration anglaise et enfin un autre aux inspirations méditerranéennes. De nombreuses serres dont cinq principales se trouvent dans cet emplacement.

Ces serres abritent de nombreuses plantes tropicales, exotiques ou rares. Il y a une serre nommée le palmarium, celle-ci a été construite au 19^e siècle, son dôme est haut de seize mètres et il accueille deux cents espèces végétales subtropicales. Les autres serres sont organisées par thème (succulents, plantes de la Nouvelle-Calédonie etc...).

Habitant dans le 15^e arrondissement, ce jardin est proche de mon domicile, le besoin de nature est quelque chose que j'éprouve souvent. De plus, la nature est pour moi une riche source d'inspiration. Ces lieux sont paisibles et sereins et propices à la création artistique.

Ce qui m'attire et m'intéresse encore à ce jour est ce jeu de transparence que l'on perçoit dans ces serres. Les vitres des serres sont très texturées, grâce à cette semi-opacité, la vision que l'on a des plantes qui sont derrière ces fenêtres est transformée. Les plantes semblent plus floues et leurs formes plus douces. Je trouve aussi que la luminosité dans ses serres est très inattendue, elle est légère et chaude. Pendant l'hiver, je savoure et prends un réel plaisir à visiter ces serres car à l'intérieur, les plantes foisonnent et la température est beaucoup plus agréable qu'au dehors.

Pour moi, habitant dans la ville de Paris depuis peu, il m'est important d'être régulièrement en contact avec la nature. Elle me ressource, la nature a une grande place dans ma pratique artistique et mon processus de création. À la manière d'Eugénie Denarnaud, je souhaite réaliser une collecte visuelle de photographies et de dessins de mon expérience dans ces différents lieux à Paris. La photographie est un outil qui m'incite à avoir un œil créatif sur mon entourage. Quand je vois quelque chose qui me touche, je le prends en photo, c'est un moyen de documenter et de garder en mémoire ce que je vois. Je serai capable d'utiliser ces photographies comme base pour mes futurs projets créatifs

II. La poïétique

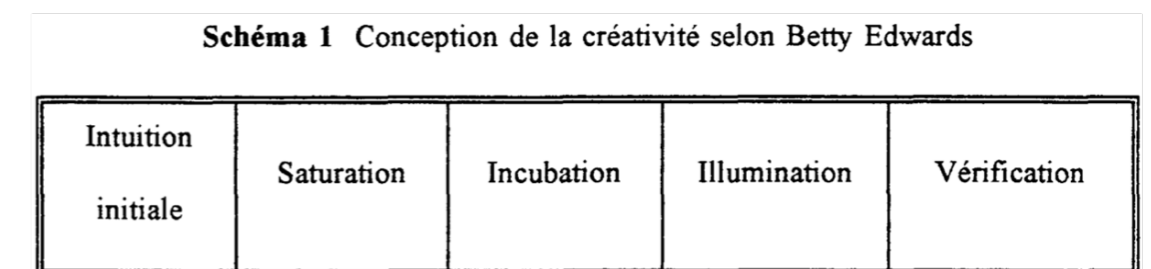
La poïétique, qu'est-ce ?

Tout d'abord, voici quelques définitions de cette notion :

René Passeron (1920 - 2017), le peintre français a dit ceci sur la poïétique : « appelons poïétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre et notamment de l'œuvre d'art. ⁷ » Dans cette définition, je note cet aspect de l'étude, c'est une discipline où l'on analyse les étapes de la création d'une œuvre. Je note aussi que cette étude ne se limite pas à celle de l'œuvre d'art. Par exemple, on peut étudier la poïésis d'un auteur d'œuvres littéraires.

Platon (428 / 427 - 348 / 347 av. J.-C), philosophe grec, a expliqué que la poïésis se définit comme « la cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être. ⁸ » Pour Platon, la poïésis est le moment où ce qui n'existe pas encore apparaît et devient. C'est le processus entre l'idée et l'œuvre d'art finale.

Pendant mes recherches, j'ai aussi trouvé ce schéma de Betty Edwards qui décrit les étapes de la conception de la créativité. Betty Edwards est née en 1926 en Californie, elle est auteure et professeure d'art.



9

⁷ René Passeron (dir.), *Recherches poïétiques*, Klincksieck, Paris, 1975.

⁸ Platon et Luc Brisson, *Le banquet, corrigée et mise à jour*, Paris, Flammarion, 5e éd., 2007.

⁹ Betty Anne Edwards, *Vision, dessin, créativité*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 3e éd., 1997.

Ce schéma permet d'identifier l'étape où se situe l'artiste à tout moment de son processus. De l'intuition initiale à l'œuvre finale, le tableau (dans le sens d'œuvre picturale exécutée sur un support) a des étapes intérieures et d'autres plus extérieures. Des étapes intérieures, en voulant dire que rien n'est encore transformé dans la matière, tout est à l'état de la pensée. Les trois premières étapes — l'intuition initiale, la saturation et l'incubation — sont de l'ordre de la réflexion intérieure. Durant celles-ci, tout peut rester au niveau de la pensée. Ce n'est qu'à la quatrième et la cinquième étape — l'illumination et la vérification —, que l'artiste expérimente sa réflexion dans la matière.¹⁰

Ce schéma montre d'une manière simple avec peu de mots ce processus créatif étape par étape. Cela me rassure, je ne me sens pas seule, le processus et les étapes sont semblables pour chacun.

Interfaces, quatre interventions

Pendant la deuxième année de master, tous les élèves assistent à un séminaire nommé *Interface*. Lors de ce séminaire, un intervenant (artiste, théoricien ou professionnel de l'art) présente sa pratique et partage ses réflexions en cours. Lors de ce séminaire, plusieurs artistes ont décrit et expliqué leur processus créatif. Je souhaite noter les éléments qu'ils ont décrits et qui pourront nous aider à mieux comprendre ce concept de poïétique.

Vladimir Skoda¹¹

Tout d'abord, Vladimir Skoda, né en 1942 à Prague, sculpteur, il vit à Paris. Ce qui m'a intéressée dans son entretien est son rapport à la matière. Pour lui, la matière est toujours présente, elle ne peut disparaître. Dans sa pratique, il forge ses sculptures, c'est un travail très mécanique et manuel. Il transforme le volume en travaillant la matière brute, il l'étire, la chauffe et la forge, mais il ne peut pas perdre de la matière. En général, la sculpture peut soit être de la taille de pierre où l'on enlève de la matière ou du modelage où l'on rajoute de la matière. Les sculptures de Vladimir Skoda sont des formes géométriques et abstraites. Petit à petit, son

¹⁰ Josée Leclerc, *La poïétique lieu du jaillissement de l'œuvre picturale*, Mémoire, Maîtrise en arts plastiques (option création), Université du Québec, Chicoutimi, 1995.

¹¹ Vladimir Skoda, *INTERFACE*, [Séminaire, 23 novembre 2022, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.



Vladimir Skoda, *Sphères de ciel, ciel de sphères*, 2018



Valère Novarina, *Photographie de Valère Novarina lors d'un de ses ateliers*

travail a progressé et est devenu de plus en plus précis. Je trouve aussi son rapport à l'accident et à l'erreur dans sa pratique rassurante. Pour lui, dans son processus créatif, chaque étape est une leçon, nos erreurs peuvent nous montrer un autre chemin vers l'innovation.

*Valère Novarina*¹²

Deuxièmement, Valère Novarina, né en 1947 en Suisse, metteur en scène et auteur de théâtre. Ce que j'ai noté dans ce séminaire est la manière dont il explique sa pratique de dessin. Pendant une période délimitée, il provoque une « crise de dessin », pendant ce temps il dessine sans arrêt du matin au soir. Sa pratique du dessin peut être décrite comme impulsive, mais il met en place quelques règles. Il décrit aussi un autre moment où il peint une peinture par jour. Il dit : « Je peins ce qui apparaît, je peins jusqu'à ce qu'il advienne quelque chose. ¹³ » Ce moment de peinture est une confrontation avec la toile, il la manipule, parfois, il repeint sur une ancienne toile.

Son travail est intense, il est obstiné, il va jusqu'au bout de son idée. L'idée de mettre son travail créatif à l'épreuve est attirante pour moi. Pour trouver la justesse dans ses pièces de théâtre ils les passent par le creuset de l'épreuve. Lorsqu'il écrit, il peut faire un lapsus avec son stylo, grâce à ce lapsus, tout peut changer. Le fait aussi que des acteurs jouent la pièce permet de mettre le texte à l'épreuve lors des répétitions.

Avec ces moments de correction et de transformation, il s'ajoute l'idée de creuser. Le père de Valère Novarina est architecte. Pour Valère Novarina : « la construction commence par le creux. ¹⁴ » Pour lui la création c'est l'incertain, c'est peindre ou écrire à l'aveugle. Valère Novarina parle aussi de ce contraste entre le vivant et la mécanique. Dans son processus créatif, il y a une tension entre le réel et le rationnel. Enfin, il explique l'idée que la pensée doit respirer. Nous avons tous besoin du souffle, c'est notre esprit et il est invisible. Lorsque nous ouvrons un livre et en lisons le texte, notre souffle met ce texte en vie.

¹² Valère Novarina, *INTERFACE*, [Séminaire, 1er février 2023, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

*Laura Lamiel*¹⁵

Troisièmement, Laura Lamiel née en Bretagne en 1948. Ce qui m'a intéressée dans sa pratique est ce lien entre son travail plastique et le lieu d'exposition. C'est elle qui fait sa propre mise en scène, elle a toujours renoncé à demander l'aide d'un scénographe. Cela veut dire que la mise en scène de ses œuvres fait aussi partie de son processus de création. Son approche est singulière, elle crée ses œuvres en fonction du lieu, elle s'approprie l'espace, c'est elle qui choisit la mise en place de ses œuvres dans l'espace. Elle y construit une expérience visuelle.

Elle parle aussi beaucoup de cette idée de collecte et dit lors du séminaire : « tout artiste ramasse.¹⁶ » Elle nous a raconté pendant l'intervention qu'elle fait beaucoup de vélo, durant ses déplacements, elle trouve et ramasse des objets destinés à la poubelle, qui ont des formes improbables ou mystérieuses. Ces collections sont assez singulières. Dans ses installations, elle aime mettre des objets « pauvres¹⁷ » à côté d'objets plus « tendus¹⁸ ». Elle joue avec ces contrastes et ces tensions. Pour terminer, je trouve le travail créatif de Laura Lamiel très rigoureux, elle cherche la justesse dans ses choix, mais elle nous montre aussi l'importance du lâcher-prise.

¹⁵ Laura Lamiel, *INTERFACE*, [Séminaire, 15 février 2023, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*



Laura Lamiel, *Photographie lors de l'exposition Laura Lamiel, 2013*



Jean-Pierre Raynaud, *Photographie lors de l'exposition Tir*, 2021

*Jean-Pierre Raynaud*¹⁹

Enfin, le dernier artiste est Jean-Pierre Raynaud, né à Courbevoie en 1938. Dans sa jeunesse, il fait des études d'horticulture, puis se dirige vers l'art. Il décide de s'aventurer sur ce terrain pour voir jusqu'où il peut aller. Je trouve ce parallèle entre le travail de la terre et le travail artistique intéressant. Dans l'horticulture, il faut du temps pour que les plantes poussent jusqu'à ce que les fleurs ou les fruits apparaissent. Lorsqu'on regarde une œuvre finie exposée dans un musée, on peut parfois oublier la part longue et importante du temps de recherche et de travail que cela a pris pour arriver à cette œuvre finale.

Tout comme Laura Lamiel, Jean-Pierre Raynaud va souvent ramasser des objets destinés à la décharge. Lors de son séminaire il nous a dit que dans une décharge on peut « s'offrir le monde entier!²⁰ » et aussi que « quand on a une nécessité profonde, on se débrouille.²¹ ». Je trouve très intéressante cette idée de se débrouiller, de trouver des solutions innovantes.

Son vocabulaire artistique est simple, il utilise des objets de récupération, il préfère les formes simples comme le sens unique ou les barreaux. Enfin, il privilégie toujours l'utilisation de trois couleurs basiques : le noir, le blanc et le rouge. Il parle aussi du fait que, pour lui, l'art est une nécessité profonde comme le besoin de respirer, le plus difficile est d'en faire le moins possible.

Ces quatre artistes ont chacun une singularité dans leurs pratiques artistiques, mais aussi des similitudes comme cette idée de creuser pour Valère Novarina ou de travailler la matière chez Vladimir Skoda. L'idée de se débrouiller chez Jean-Pierre Raynaud et de ramasser comme Laura Lamiel est aussi similaire. Enfin, il y a aussi cette idée du temps nécessaire à toutes créations. Toutes ces pratiques demandent du temps, de l'effort et de la persévérance.

¹⁹ Jean-Pierre Raynaud, *INTERFACE*, [Séminaire, 22 février 2023, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Pour continuer cette étude sur le processus créatif, je souhaite parler de ma pratique personnelle, de ma démarche créative, de la double exposition, du Rhodoïd comme matière artistique et enfin de l'expérimentation avec le papier.

La place de la transformation, la double exposition

Mon travail joue sur la notion de transformation d'images photographiques. Ces dernières se superposent, comme la technique de double exposition en photographie. Il s'agit d'un procédé photographique selon lequel on superpose deux images prises lors de deux moments différents pour n'en faire qu'une. Mon travail diffère un peu de cette technique en ce que je ne transforme pas l'image au moment de la prise de vue, mais ultérieurement, lorsque je travaille mes photographies sur le logiciel Photoshop.

La double exposition - Franz Roh, Untitled 1928-1933

J'ai visité une exposition nommée *Chefs-D'œuvre Photographiques du MoMA*. C'était au Jeu de Paume à Paris du 14 septembre 2021 au 13 février 2022. On pouvait y découvrir la collection photographique de Thomas Walther du Museum of Modern Art. On pouvait y voir environ 230 photographies argentiques prises au début du XXe siècle.

J'ai été marquée par la photographie où le photographe utilise le processus de double exposition. Elle se nomme *Untitled prise entre les années 1928 et 1933* par Franz Roh. Franz Roh (1890 - 1965) était un historien, un critique d'art et un photographe allemand. Cette photographie représente une femme allongée sur le sol, les bras posés sur sa tête. Elle porte une robe aux motifs floraux. L'autre photographie donne une profondeur, le photographe se trouve dans un tunnel et au fond de ce tunnel, on voit une partie nettement plus claire, puis, plus loin on perçoit un autre tunnel. Je trouve cette superposition intrigante, comme un jeu et un dialogue entre le corps de la femme et le tunnel. Cette photographie n'a pas de sens, c'est illogique, cela remet en question notre perception.



Franz Roh, *Untitled*, 1928-1933



Anastasia Glock, *Blossom*, 2019

Ce processus de double impression avec un appareil photographique est assez difficile, car on ne peut pas prévisualiser la photographie. Le résultat n'apparaîtra que lorsque l'on développera la pellicule de l'appareil. Il y a une grande part de hasard, contrairement à un appareil numérique, on ne peut pas facilement rattraper et retoucher une photographie ni revenir en arrière.

La double exposition – Blossom

Dans ma pratique, j'aime aussi superposer plusieurs images transparentes les unes sur les autres. Cependant, je n'utilise pas le même procédé, ma technique est beaucoup moins aléatoire et incontrôlable. *Blossom* est une image que j'ai produite en 2019. Elle est composée de trois images superposées grâce au logiciel Photoshop. Ces trois photographies ont été prises à différents moments, elles ont toutes la nature comme sujet, on peut voir la forme de feuilles, de plusieurs fleurs et des bourgeons. Je voulais que la qualité des images soient diffuse, floue, que les photographies se fondent entre elles. Cette pratique de superposition d'images m'a toujours intriguée, j'ai voulu essayer différentes techniques pour créer cet effet.

Un processus antinaturel

Au fur et à mesure de ma démarche, mon processus créatif devient assez antinaturel, je m'éloigne de l'image de la plante ou du paysage. On commence à percevoir quelque chose qui dépasse l'image de départ, tout en gardant à l'esprit l'image de la nature. Dans mes impressions, l'image devient un élément graphique, on perçoit un dessin, des formes et des lignes de construction qui partent d'un paysage et aboutissent à l'abstraction. L'image ne représente plus le réel alors qu'au départ le matériau était une photographie réaliste, mais elle devient une entité d'un autre ordre.

Exemple d'utilisation du Rhodoïd

Dans le projet *Méandres*, le découpage des Rhodoïds est irrégulier d'un côté alors que de l'autre la découpe est rectiligne. Chacun des triptyques a des parties pleines avec des transparences et des parties vides. Les parties vides laissent apparaître le papier blanc en arrière-plan. Cette bordure, ce découpage, ressemble à un papier déchiré, une crête de montagne ou une éclaboussure. Les parties vides dans chacun des triptyques rappellent un nuage ou une grotte, une cave souterraine avec des stalactites ou des stalagmites. Le tout évoque le motif de la pierre de marbre.

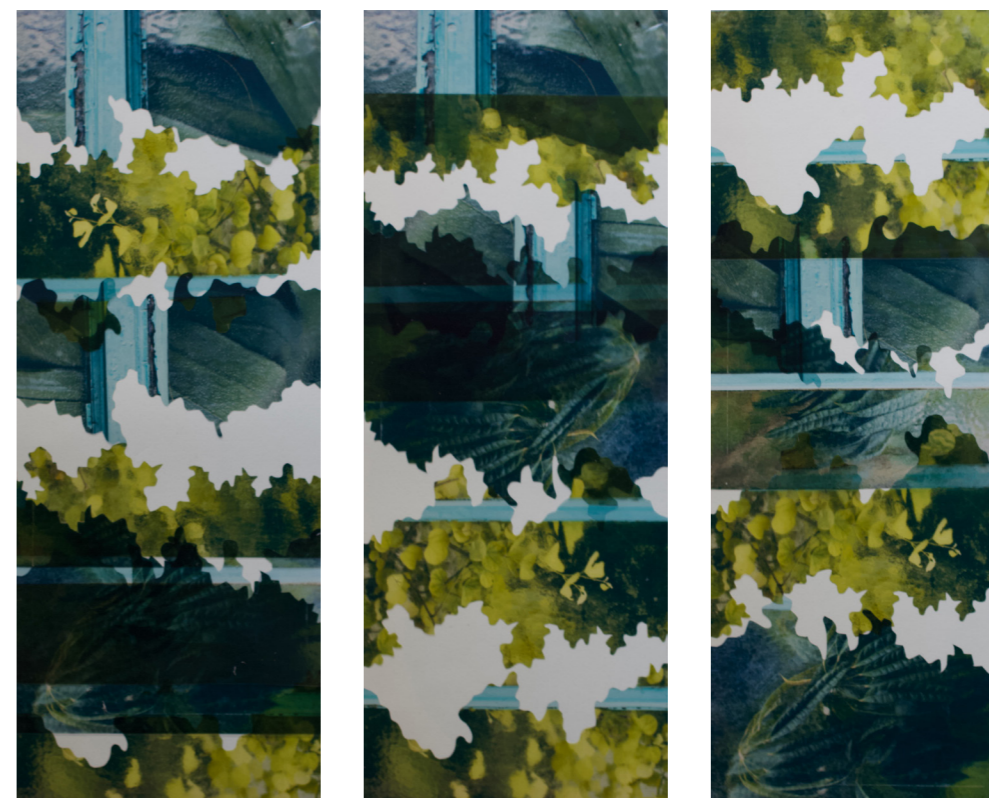
Je réutilise et altère les mêmes Rhodoïds pour chaque réalisation faisant ainsi évoluer l'image. Au fur et à mesure des projets, les Rhodoïds sont de plus en plus transformés. Je les découpe, je change leurs formes et ensuite je les réutilise dans une autre œuvre. Les clichés sont donc uniques et l'image ne peut donc pas être reproduite matériellement. Cela veut dire qu'il m'est impossible de revenir en arrière.

Le Rhodoïd et son évolution

Par exemple, les photographies imprimées sur Rhodoïds deviennent des éléments graphiques. Je pars de photographies originales imprimées sur Rhodoïds, que je peux présenter telles quelles, (par exemple les images de la série *Reflets*) et qui vont me servir de base pour créer d'autres visuels (*Mirage* et *Méandres*), en les superposant, les découpant et les photographiant de nouveau. Il y a un passage vers l'abstraction, l'image ne représente plus le réel même si le matériau de départ était une photographie réaliste.

Une phase expérimentale pleine de décisions et d'hésitations

Lors de mon processus créatif, la décision et l'hésitation sont constamment présentes. Je travaille très intuitivement et inconsciemment. Pendant cette phase de mon travail, j'expérimente. Souvent il y a des accidents, je laisse faire, je suis surprise, l'image se construit par elle-même. Je découvre au fur et à mesure, j'écoute mon travail, je suis patiente et j'attends. Ce hasard et cette surprise sont un peu relatifs, car je fais des choix, j'affirme mon travail, j'analyse, je décide d'aller dans un sens ou dans un autre. Même si parfois je suis dans l'hésitation, je suis quand même en contrôle, c'est moi qui fais mes propres choix et qui décide la prochaine étape.



Anastasia Glock, *Méandres*, 2020



Anastasia Glock, *Mirages*, 2020

La place du papier dans l'impression de l'image

Dans ma démarche créative, j'utilise souvent le papier. J'expérimente en faisant des impressions sur papier transparent, je joue avec leurs transparences en superposant les images. Souvent, je déchire le papier crépon et le papier calque, j'aime photographier le détail de la déchirure. Je peins sur le papier aquarelle, je joue avec les taches et la saturation du pigment, ensuite je scanne ces taches et les utilise pour mes projets de projection. Enfin, la boucle est bouclée, j'imprime ces photographies de déchirure et ces taches sur un papier transparent, je joue de nouveau en superposant ces photographies pour jouer avec leurs transparences.

Le choix du noir et blanc

Pour certains de mes travaux, j'ai choisi de n'utiliser que des nuances de gris. Les photographies sont en noir et blanc et le papier blanc provient de calques ou de papiers de soie. Une photographie en noir et blanc est en quelque sorte une illusion, car notre perception visuelle est en couleur. En enlevant la couleur, je transforme l'image et la rends plus abstraite, plus forte et plus précise. Sans la couleur, on voit uniquement les contrastes lumineux. On voit mieux les tons de gris et le contour, on distingue les nuances de lumière du plus sombre au plus clair. Ces contrastes lumineux permettent de se focaliser sur ces nuances. Souvent, pendant cette période de processus créatif, je décide de ne pas ajouter de la couleur à mon travail, car je pense que cela adjoindrait une autre dimension.

Le rapport à la gestuelle

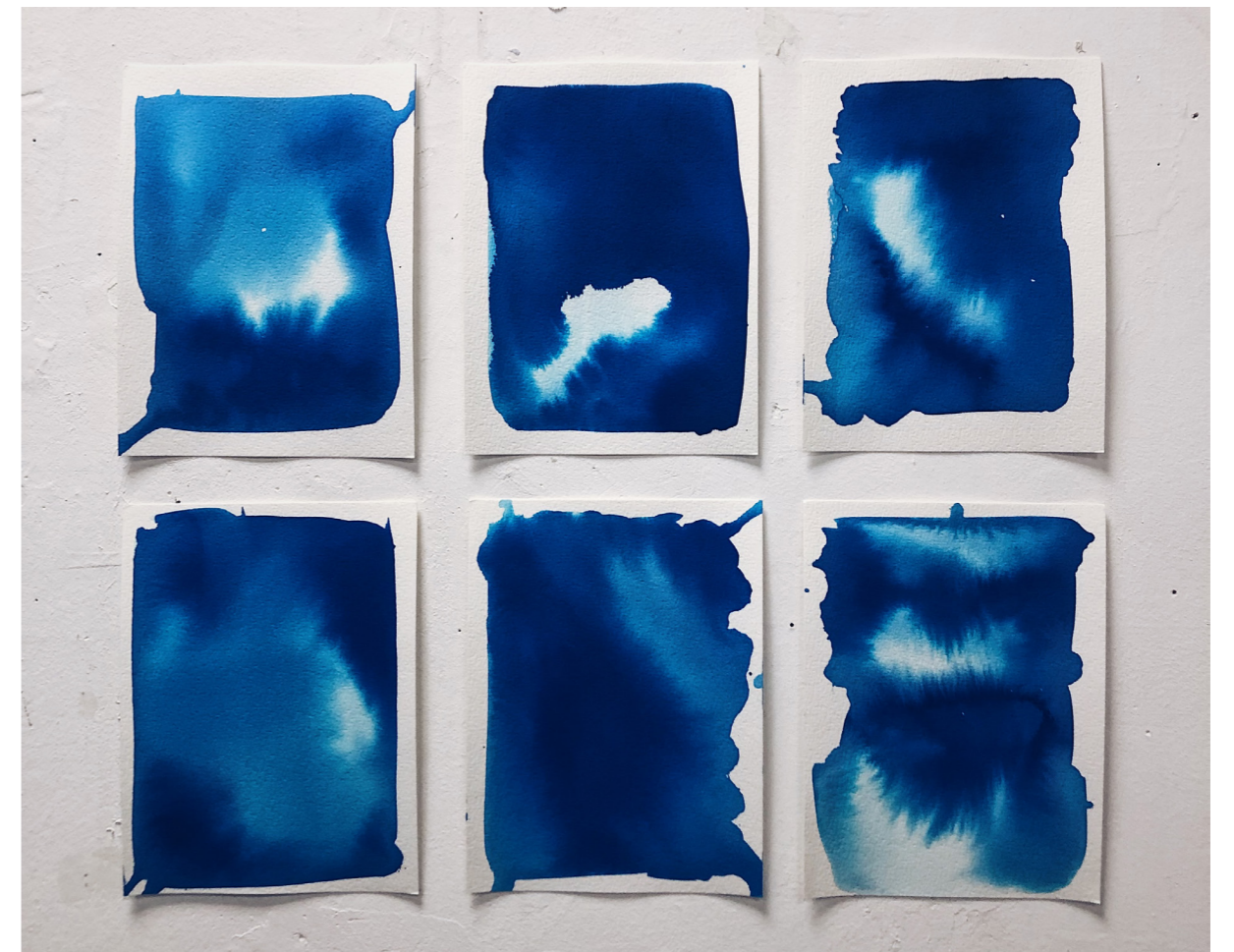
Lors du processus créatif, le rapport à la gestuelle est important. Avec mon pinceau j'imbibe le papier d'encre et d'eau, les fibres du papier se gonflent. L'encre se dépose, la trace apparaît, elle se dilue, elle se diffuse. En mettant plusieurs couches, la tâche est en expansion, elle se superpose. Je crée différentes intensités d'encre sur le papier et je choisis de laisser des parties en réserve. La réserve revient souvent dans mon travail. Elle se lie souvent au manque, elle est présente et absente, elle résiste à l'encre et elle interrompt la diffusion de celle-ci.

Un processus sensoriel, la déchirure

Mon processus créatif peut être un moment très sensoriel. Souvent, j'utilise le papier déchiré comme matériau dans mes productions. Je touche la texture du papier et j'entends le son de la déchirure. Dans notre quotidien, on déchire le papier usagé, car il ne sert plus, il est donc destiné à la poubelle. Ce geste de déchirure du papier est un geste quotidien, quelque chose de banal, cependant je ne déchire pas le papier pour le mettre au rebut mais pour lui donner une place de choix, le geste est plus singulier, il a un caractère plastique.

Dans ma pratique, je déchire le papier et il répond à mon geste et à mes attentes. Je détache délicatement et je déchire le papier calque d'une manière aléatoire. Le papier résiste à mon geste, au fur et à mesure ma main répète le même geste. Il me faut de la patience pour formaliser ces éléments aléatoires, j'apprends comment le papier répond à mon geste.

Pendant ce temps de production, lorsque je déchire le papier, cette déchirure se fait intuitivement, je ne suis pas en contrôle total, le hasard est présent et le papier est libre. Ce moment où je déchire est une étape de mon processus créatif où j'expérimente avec la matière.



Anastasia Glock, *Série d'aquarelles, Lavis*, 2022

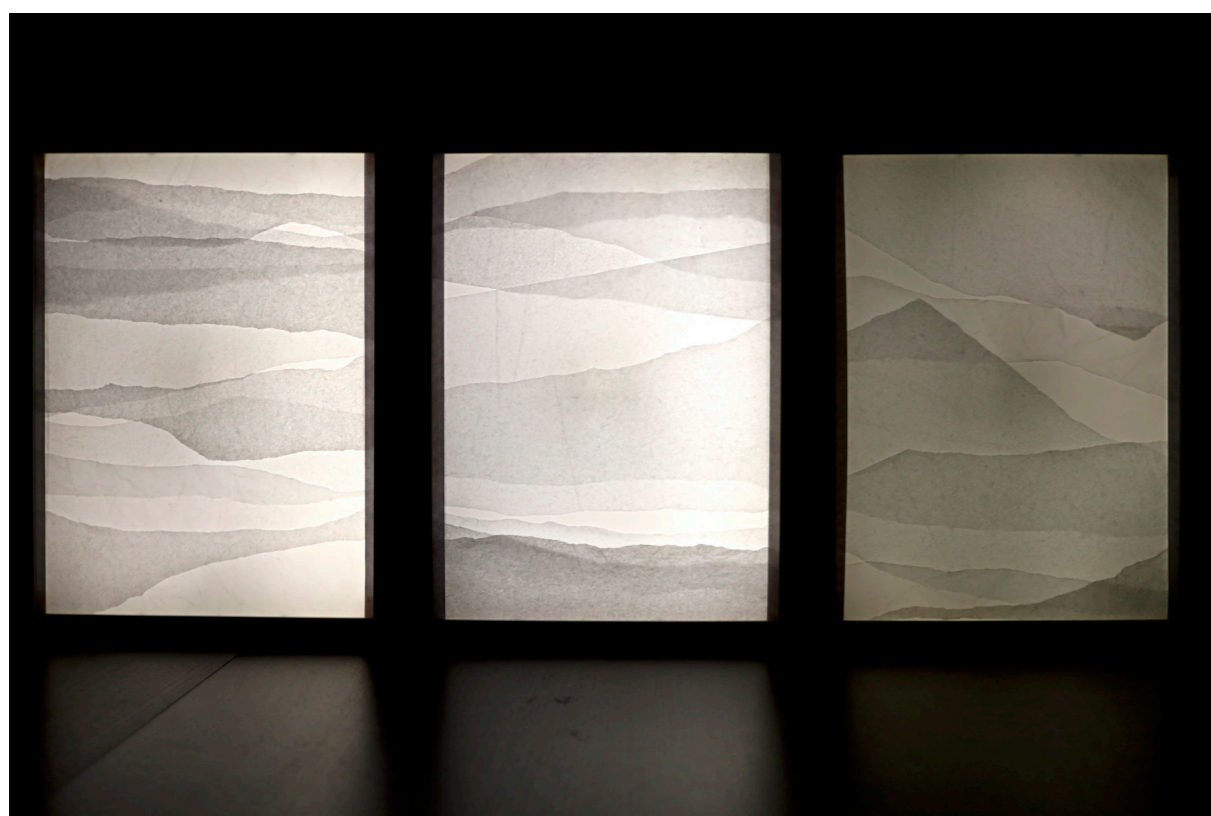
La notion de découpe — Cimes

Pour un autre travail, j'ai choisi d'utiliser deux rétroprojecteurs. Avec chacun de ces rétroprojecteurs, j'ai choisi de projeter deux images carrées au mur. Le sujet des deux images est deux photographies de feuilles de papier calque déchirées.

La première chose que l'on visualise est que c'est une photographie de papiers découpés qui est projetée sur un mur. La notion de découpe est une part importante de ce travail. On discerne plusieurs déchirures, de délicates bordures. Ces différentes franges sont parfois une sorte de ligne continue et parfois discontinue. Sur l'une des deux images, il y a une bordure claire qui souligne un peu plus cette césure. On souligne mieux cette césure, car elle se distingue plus du fond, on la voit, car elle ressort de l'image. Dans l'autre image, on voit des éléments plus flous et moins distincts.



Anastasia Glock, *Cimes*, 2022



Anastasia Glock, *Paysage*, 2022

L'importance de l'expérimentation – Paysage

Pour mon projet nommé *Paysage*, l'expérimentation s'est faite en plusieurs phases de création. Tout d'abord, j'ai commencé par choisir du papier crépon, cette trouvaille a suscité une idée : pourquoi ne pas superposer des bandes de papier crépon sur mes trois boîtes lumineuses? J'ai ensuite déchiré le papier en bandes, puis j'ai posé ces bandes sur les trois plaques en plastique opaque. Les bandes étaient superposées les unes sur les autres, j'essayais de jouer avec les lignes de déchirures. Mon désir était de rester dans la simplicité. Le processus était intuitif, je me laissais porter par l'expérimentation et j'essayais de ne pas trop réfléchir. Je faisais confiance à mes mains et je choisissais d'être patiente et de prendre mon temps. Lorsque j'étais satisfaite, j'étais face à un problème : comment faire pour que tout tienne en place ? Après plusieurs essais, j'ai trouvé une solution, pour poser ces trois plaques dans les trois boîtes lumineuses. Quand j'ai allumé les trois boîtes, j'ai découvert mon travail d'une nouvelle manière. Grâce à la lumière les jeux de superposition et de transparence se voyaient mieux. À ce moment-là, le travail final était délicat et onirique, j'avais l'impression de voir quelque chose d'organique, comme un paysage de montagne ou les vagues sur l'océan.

Dans cette seconde partie, nous avons pu mieux comprendre ce qu'est cette notion de poïétique. Nous avons tout d'abord analysé la démarche créative de plusieurs artistes. Nous avons souligné la place de l'incertitude, de l'hésitation, du lâcher prise et de l'expérimentation pendant ce temps de création. Nous avons aussi noté l'importance de la rigueur et de la persévérance dans ce processus. Dans un second temps, j'ai pu expliquer et analyser quels sont les éléments importants dans ma propre pratique artistique. J'ai parlé de la place du papier rhodoïd, de l'aspect sensoriel et gestuel dans mon processus créatif.

III. Mes dispositifs de présentation

Pour cette troisième et dernière partie de ce premier chapitre, je souhaite parler du contexte de l'exposition lors de l'accrochage de mes travaux, puis de l'évolution chronologique du développement des installations de mes différents travaux, et enfin de la place importante de l'écran dans ma pratique.

Le contexte, une salle sombre

Lors de l'accrochage de mes travaux, j'éteins la lumière dans la pièce pour qu'elle soit sombre. Ainsi, je diminue la perception visuelle du spectateur. En conséquence, la source de lumière de la boîte lumineuse concentre le regard du visiteur. Grâce à l'obscurité, la vue n'est pas distraite, car l'image projetée est le point central de la salle. Grâce à la lumière, on perçoit l'image projetée, la salle est sombre et l'image devient visible.

Des supports transparents pour laisser passer la lumière

Nombreux sont les rôles de la lumière dans mon travail : elle éclaire, elle traverse, elle se projette, elle bouge... J'ai choisi d'utiliser différents supports transparents qui laissent passer la lumière. Avec des matériaux comme le Plexiglas, le verre, le plastique transparent et le Rhodoïd, je superpose les éléments et je joue avec la lumière. À travers ces différentes photographies transparentes, on peut voir des ombres portées se former. Ces ombres se superposent sur les autres parties de l'installation. Elles créent une nouvelle image qui perd de sa précision. L'image obtenue est transparente et l'on ne reconnaît plus l'image d'origine.

Pour certains de mes projets, j'ai désiré utiliser un outil pour projeter mon image au mur. Tout comme le vidéoprojecteur, le rétroprojecteur diffuse une image fixe, mais le vidéoprojecteur peut aussi diffuser une vidéo. Avec le rétroprojecteur, je peux poser mes images transparentes sur la lentille et mon image se projette au mur. J'ai pu aussi expérimenter avec ce dispositif en superposant manuellement plusieurs Rhodoïds sur la surface lumineuse. Je trouve que le rétroprojecteur possède aussi des limites, la qualité de l'image n'est pas toujours bonne et l'ampoule n'est pas très puissante, souvent, elle s'éteignait, car elle surchauffait. De même le rétroprojecteur est un dispositif très gros et bruyant et qui ne peut être dissimulé. Parfois, c'était un élément distrayant dans l'installation.

Même dispositif, différents traitements

Chaque image est créée avec le même dispositif et la même technique, mais chaque image a un traitement visuel différent. La scénographie des différents dispositifs est très importante pour moi, je crée mes propres capteurs, je joue avec les différents facteurs possibles du dispositif. Ainsi on peut distinguer un caractère plastique et une abstraction des formes dans mon travail.

Brève chronologie

Voici une brève chronologie des différents dispositifs que j'ai utilisés dans ma pratique artistique. Depuis plusieurs années, j'aime superposer en transparence plusieurs images les unes sur les autres. Pendant mes années au lycée j'ai démarré en créant des images en *double exposure* sur Photoshop.

Ensuite, quand j'ai commencé ma licence en arts plastiques, j'ai commandé sur internet une impression de l'une de mes photographies sur du Plexiglas. J'ai ensuite réalisé que je pouvais imprimer mes photographies sur du rhodoïd avec mon imprimante à la maison. Au début, j'ai accroché ces impressions transparentes aux fenêtres lors des présentations de travaux personnels en classe. La lumière qui venait de l'extérieur de la fenêtre et passait à travers m'a beaucoup inspirée. Mais les cadres autour de la fenêtre étaient gênants, ils étaient de couleur grise et parasitaient visuellement mes photographies. Je ne savais pas encore ce qu'il fallait faire pour résoudre ce problème.

Un jour, lors d'une de mes présentations, l'assistante du professeur m'a donné une idée : « Pourquoi ne pas fabriquer vous-même vos boîtes lumineuses ? » J'ai trouvé l'idée intéressante, j'ai donc construit avec l'aide de mon père trois boîtes à fond lumineux.

Les boîtes étaient faites à partir de deux cadres Ikea. À l'intérieur, j'ai mis des bandes lumineuses D.E.L. alimentées par batterie. Sur un côté, il y avait un plastique opaque où je pouvais poser mes Rhodoïds. J'ai ainsi pu utiliser trois boîtes lumineuses de format A3 pour mes présentations. Ces boîtes sont construites pour diffuser trois rectangles lumineux unis.

Sur ces écrans lumineux, je place des supports transparents comme des photographies imprimées sur du Rhodoïd ou des papiers plus ou moins transparents. En alignant ces trois différents tableaux, je suis capable de créer une plus grande image composée de trois éléments.

En fonction de l'orientation verticale ou horizontale de ces boîtes, l'installation peut changer. Ces trois images sont en fait comme un triptyque, ces nouvelles boîtes ont résolu le problème que j'avais avec les fenêtres. Quand le spectateur regarde mon travail plastique, il n'y a plus de distraction autour, car je peux les attacher aux murs dans une salle sombre.

Par la suite, j'ai trouvé que ces trois boîtes lumineuses étaient trop encombrantes et fragiles. J'ai donc créé un autre type de boîtes lumineuses faites à partir d'une boîte en carton. Cette boîte lumineuse est plus légère et elle est moins coûteuse à construire. Elle mesure 30,5 cm de longueur, 22,9 cm de largeur et 7,6 cm de hauteur. Sur une des faces, j'ai découpé une ouverture, dans laquelle j'ai disposé une plaque en plastique semi-opaque. Sur cette plaque, j'ai posé une image imprimée sur du papier transparent. Grâce à la source de lumière qui est dans la boîte, on voit l'image transparente qui est illuminée par-derrière.

L'autre dispositif d'installation que j'utilise souvent est le rétroprojecteur. Grâce à lui, je peux projeter sur le mur mes images imprimées sur rhodoïd. La taille de la projection est beaucoup plus grande que celle de la boîte lumineuse. Je peux donc projeter mes images sur tout un pan de mur, l'expérience est beaucoup plus immersive. J'ai aussi parfois utilisé un vidéoprojecteur pour projeter des images en mouvement.

Les dispositifs que j'utilise dans ma pratique

Dans ma pratique, l'écran a une place importante. Je projette une image sur la surface blanche du mur, je cadre mon image sur le mur et j'installe des boîtes lumineuses. Contrairement à l'écran de cinéma, mon image n'est pas en mouvement, elle est statique. Durant toutes ces explorations de dispositif (Plexiglas, fenêtre, boîtes lumineuses, rétroprojecteur, vidéoprojecteur...), mon désir était de représenter mes travaux plastiques de manière singulière en jouant avec la lumière dans l'espace d'exposition.

Dans cette dernière partie de ce premier chapitre, j'ai pu tout d'abord mieux expliquer pourquoi il est nécessaire que le lieu d'exposition soit plongé dans le noir. Cette scénographie est pensée pour que le spectateur soit dans les meilleures conditions pour voir mes travaux lumineux, sans distraction. J'ai ensuite écrit sur l'évolution chronologique des différents dispositifs que j'ai créés. Enfin, j'ai parlé de la place de l'écran dans ma pratique. Cette évolution de mon dispositif

et de mes installations s'est faite par tâtonnement. Cet apprentissage pour trouver le meilleur dispositif se crée étape par étape.

Dans ce premier chapitre, nous avons donc commencé avec une partie sur l'importance de la nature comme source d'inspiration. Puis, nous avons expliqué en détail la démarche de création chez l'artiste. Enfin, nous avons parlé des aspects qui me sont importants pour présenter mon travail plastique.

Pour conclure ce premier chapitre, je souhaite rappeler la problématique de ce mémoire: « Dans quelle mesure le jeu d'ombre et de lumière dans l'art contemporain permet-il de révéler l'invisible ? » Je pense que commencer ce mémoire en parlant du processus créatif est important, car c'est un aspect qui n'est pas visible quand le visiteur regarde l'œuvre finie lors d'une exposition. Tout ce qui a été fait en amont, ces phases d'expérimentation, d'erreurs, d'indécisions, font partie de l'œuvre finale, mais ne sont pas visibles.

Chapitre 2 : La lumière, l'ombre, la transparence et l'opacité

I. La lumière

II. L'ombre

III. La transparence et l'opacité

Chapitre 2 : La lumière, l'ombre, la transparence et l'opacité

Pour ce second chapitre, je souhaite analyser ces quatre notions : la lumière, l'ombre, la transparence et l'opacité. Chaque analyse pourra nous aider à mieux comprendre l'enjeu de la problématique de ce mémoire : « Dans quelle mesure le jeu d'ombre et de lumière dans l'art contemporain permet-il de révéler l'invisible ? »

I. La lumière

Tout d'abord, la définition simple de la lumière est selon le site web du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : « Énergie émanant d'un corps agissant sur la rétine de manière à rendre les choses visibles. ²² » Je souhaite par cette première partie sur la lumière souligner les éléments qui me semblent importants dans cette notion pour mieux la comprendre.

L'étude de la lumière

On peut imaginer que, de tout temps, les hommes se sont intéressés à la lumière, celle du soleil qui éclaire et chauffe, puis celle domestiquée du feu. Indispensable à la perception du monde qui nous entoure, source d'énergie et de vie, messagère des informations les plus lointaines qui nous parviennent du fond de l'Univers, la lumière possède de multiples facettes. ²³

Dans différentes sciences comme en astronomie, en physique et en optique on étudie la lumière. On étudie les effets de la lumière sur notre monde, son impact sur notre vision, le fait que la lumière change notre milieu. On étudie aussi la lumière en soi, sa vitesse de propagation, son caractère ondulatoire, on questionne sa nature intime, est-elle une onde ou une particule ?

²² « Lumière : Définition de Lumière », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 14 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/lumi%C3%A8re>

²³ Séverine Martrenchard-Barra, Lumière, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 14 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lumiere/>

La lumière naturelle et la lumière artificielle

La lumière est vitale pour notre monde, elle est nourrissante. Grâce à la photosynthèse, les plantes transforment la lumière en énergie pour leur croissance, elle est donc essentielle pour notre planète. La lumière est aussi bienfaisante pour notre santé et notre humeur.

Nous pouvons diviser les différentes sources lumineuses en deux groupes : celles qui sont naturelles comme les étoiles, les astres et le soleil et celles qui sont artificielles comme la bougie, la lanterne, le phare, le projecteur et l'ampoule électrique ... Dans notre vocabulaire de tous les jours, on dit que : « la lumière baisse », « elle croît », « elle décroît », « elle se lève », mais aussi qu'on allume ou éteint la lumière.

La lumière et le temps

Grâce à la lumière du soleil qui nous environne, nous pouvons mieux voir le temps qui passe. Lors de l'aurore et du crépuscule, nous apercevons cette apparition et cette disparition de la lumière dans le temps. Grâce à la lumière, nous pouvons savoir si c'est le jour ou la nuit. Ce cycle jour/nuit peut aussi nous placer dans le temps, nous savons ce qui est avant : « hier », maintenant : « aujourd'hui » et dans le futur : « demain ».

La nuit n'est pas une absence complète de lumière, car la présence de la lune et des étoiles illumine le ciel d'une intensité moindre, qui permet les déplacements des animaux sauvages par exemple. Dans un sens, elle ponctue et aide au rythme du sommeil indispensable aux êtres vivants.

Notre perception de la lumière change selon notre géographie, la saison dans laquelle on est, l'heure du jour, les conditions atmosphériques. Les quatre-saisons, hiver, printemps, été, automne sont marqués par différentes lumières.

La lumière, symbolisme et spiritualité

La lumière symbolise plusieurs choses, elle symbolise tout d'abord la connaissance. La lumière révèle, elle rend manifeste, elle éclaire, elle suscite la vision. Plusieurs phrases utilisent le mot lumière comme quelque chose qui est lié à la perception et l'intelligence par exemple :

« mettre en lumière », « jeter quelque lumière », ou « porter en lumière ». On décrit l'aurore où l'on sort de la nuit comme le moment où l'on sort de l'inconscient.

La lumière a beaucoup de symbolisme dans plusieurs religions. Dans le christianisme, Dieu est lumière et les croyants sont les fils de lumière. La cosmogonie explique le commencement de la formation de l'univers par l'apparition de la lumière.

Il y a une vraie distinction symbolique entre la lumière et les ténèbres. La lumière est liée au ciel, le haut d'une montagne, la naissance. Alors que les ténèbres sont liées à la terre, la caverne et la mort. Les ténèbres sont l'abîme et le chaos, lorsqu'on voyage vers la lumière on marche vers la connaissance.

Lumière et ténèbres sont les deux faces d'une même réalité. La lumière voile en dévoilant, les ténèbres dévoilent en voilant. La lumière engendre et dissipe ses propres ombres, mais elle est formée d'opacité. La lumière est la forme de l'apparaître et de sa propre disparition.²⁴

Je trouve cette citation intéressante, car on voit ici qu'il y a un parallèle, une symétrie et une interdépendance entre la lumière et les ténèbres. On pourrait les diviser, valoriser la lumière et dévaloriser les ténèbres, mais cette citation nous montre le lien entre les deux.

La lumière en arts plastiques

En peinture, grâce aux taches et touches de la couleur, le peintre peut essayer de reproduire la lumière et l'ombre. Il étudie les effets, les détails de lumière et d'ombre de son sujet et essaie de le traduire dans sa peinture.

La lumière est indispensable en art plastique, car s'il n'y avait pas de lumière, nous serions dans le noir et nous ne pourrions rien voir ! Dans un musée, nous ne faisons pas attention aux sources de lumière, car nous portons plutôt notre attention sur les œuvres d'art. Les œuvres d'art sont plus importantes que les projecteurs qui éclairent cette œuvre, mais sans ces dispositifs lumineux nous ne les verrions pas. Par conséquent, dans les musées, pour que le spectateur puisse regarder l'œuvre, il lui faut une source lumineuse.

²⁴ Alain Delaunay, *Lumière & Ténèbres*, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 21 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/lumiere-et-tenebres/>

Dans la vie quotidienne, quand nous sommes à la maison, au travail, dans les rues le soir, etc., nous avons besoin de lumière pour voir. De plus, quand un lieu est mal éclairé, qu'il fait trop sombre ou trop clair, que la teinte des lampes est trop froide ou trop chaude, nous le remarquons.

Tous ces paramètres sont bien réfléchis dans le contexte d'un lieu d'exposition, car la lumière est un élément important qu'il ne faut pas négliger, il permet au spectateur de mieux voir et apprécier l'œuvre d'art.

À l'exception de quelques expositions où le visiteur est volontairement plongé dans le noir, les musées ne peuvent se passer de lumière. A minima, les œuvres, le parcours de visite, les cartels et les textes nécessitent d'être éclairés. Convenir de l'importance de l'éclairage dans les musées relève d'un lieu commun, tant les muséographes s'en préoccupent depuis deux cents ans : la Grande Galerie du Louvre, le Musée de l'Orangerie et le Musée d'Orsay en sont quelques exemples parmi les plus connus. Ainsi, on pourrait même considérer que la question de l'éclairage et de sa mise en œuvre accompagne le musée depuis sa naissance. La lumière est déterminante quant à l'accessibilité dans l'exposition, le parcours dans les salles, la lisibilité des œuvres et des cartels. En un mot, la lumière est essentielle pour qu'il y ait « expérience de visite ». ²⁵

Nous pouvons donc affirmer que la lumière est bel et bien nécessaire dans notre quotidien et plus particulièrement dans les lieux d'exposition. La lumière est un élément principal, elle n'est pas l'œuvre d'art, elle est juste l'outil qui éclaire.

Dans l'histoire de l'art, on peut discerner un changement : des artistes ont commencé à utiliser la lumière différemment. La lumière est devenue de plus en plus un sujet et une matière à travailler. Elle devient ainsi l'élément principal et central.

J'ai choisi la notion de la lumière, car nous ne pouvons nier sa place dans le monde et dans l'art. Pour cette partie sur la lumière, je souhaite mieux comprendre les aspects de la lumière et sa place dans l'art, et en premier dans les lieux d'exposition. Mais aussi, je voudrais analyser

²⁵ Viviana Gobbato et Daniel Schmitt, Éclairer pour illuminer. L'éclairage, un dispositif muséal de médiation, La Lettre de l'OCIM, Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques Office de Coopération et d'Information Muséographiques, [en ligne], Mars 2021, n°194, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/ocim.4259

des œuvres d'art faites avec de la lumière. Pour débiter, j'aborderai dans une partie le lien de cette notion de la lumière avec ma recherche en master d'arts plastiques. Ensuite, j'analyserai plusieurs travaux d'artistes qui utilisent la lumière d'une manière indirecte. Enfin, pour la dernière partie, je présenterai quatre artistes et leurs œuvres qui ont un lien avec la notion de la lumière

Le lien avec ma recherche

J'ai choisi la notion de la lumière, car dans ma pratique, je travaille déjà beaucoup avec la lumière. La photographie est centrale dans ma création, car c'est « l'art de fixer la trace de la lumière. ²⁶ » Je prends souvent des photographies d'ombres portées et j'aime prendre en photo des images qui jouent avec notre perception. Sur le logiciel Photoshop, je joue avec l'opacité et la transparence des images. Je crée de nouvelles images en les superposant. Ensuite, j'imprime ces nouvelles images sur un papier transparent. Parfois, je projette ces photographies avec un rétroprojecteur ou je les présente sur mes boîtes de lumière, qui me permettent de jouer de nouveau avec l'ombre, la lumière, la transparence et l'opacité.

²⁶ Hervé Le Goff et Jean-Claude Lemagny, Photographie (art) - Un art multiple, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-art-un-art-multiple/>



Ignasi Aballí, *Correction*, 2022

Ignasi Aballí — Correction

Dans un premier temps je décrirai et analyserai une œuvre de l'artiste Ignasi Aballí pour la Biennale de Venise en 2022. Ignasi Aballí est né en 1958 en Espagne. Il présente son projet *Correction* au pavillon espagnol pour la 59e Biennale de Venise. Pour cette biennale, Ignasi Aballí choisit de jouer avec l'architecture du pavillon espagnol. Son désir est de redessiner le pavillon en corrigeant l'espace, car le pavillon est positionné sur un léger angle avec les bâtiments environnants. Il choisit de rectifier l'espace en ajoutant des pans de mur. Ces rectifications génèrent de nouvelles erreurs. L'artiste choisit de peindre les murs blancs et de ne rien ajouter à l'espace qui est vide, la salle et ses altérations sont son œuvre d'art. Mais l'œil du spectateur ne remarque presque pas ces changements. À cause de ceux-ci, l'espace est devenu illogique et absurde, ce que l'artiste a rajouté ne fait pas de sens, il n'y a ni œuvre exposée au mur ni sculpture sur un socle, la salle est en quelque sorte une peinture, une sculpture et une architecture.

Ignasi Aballí joue avec les lumières et les ombres, cela révèle l'étrangeté de l'architecture. La lumière de l'extérieur du pavillon passe à travers la verrière, elle bouge tout au long de la journée et dessine des ombres sur les murs et le sol. Dans ce lieu vide, c'est la lumière qui remplit l'espace, les ombres se dessinent sur les murs et au sol et jouent avec ces imperfections. Dans cette salle, rien ne bouge, seule la lumière du soleil passe jour après jour.

Cette œuvre d'Ignasi Aballí me questionne sur le rapport de la lumière à l'espace. Je trouve que la lumière joue un rôle très important dans cette installation. Cela questionne aussi le regard du visiteur.

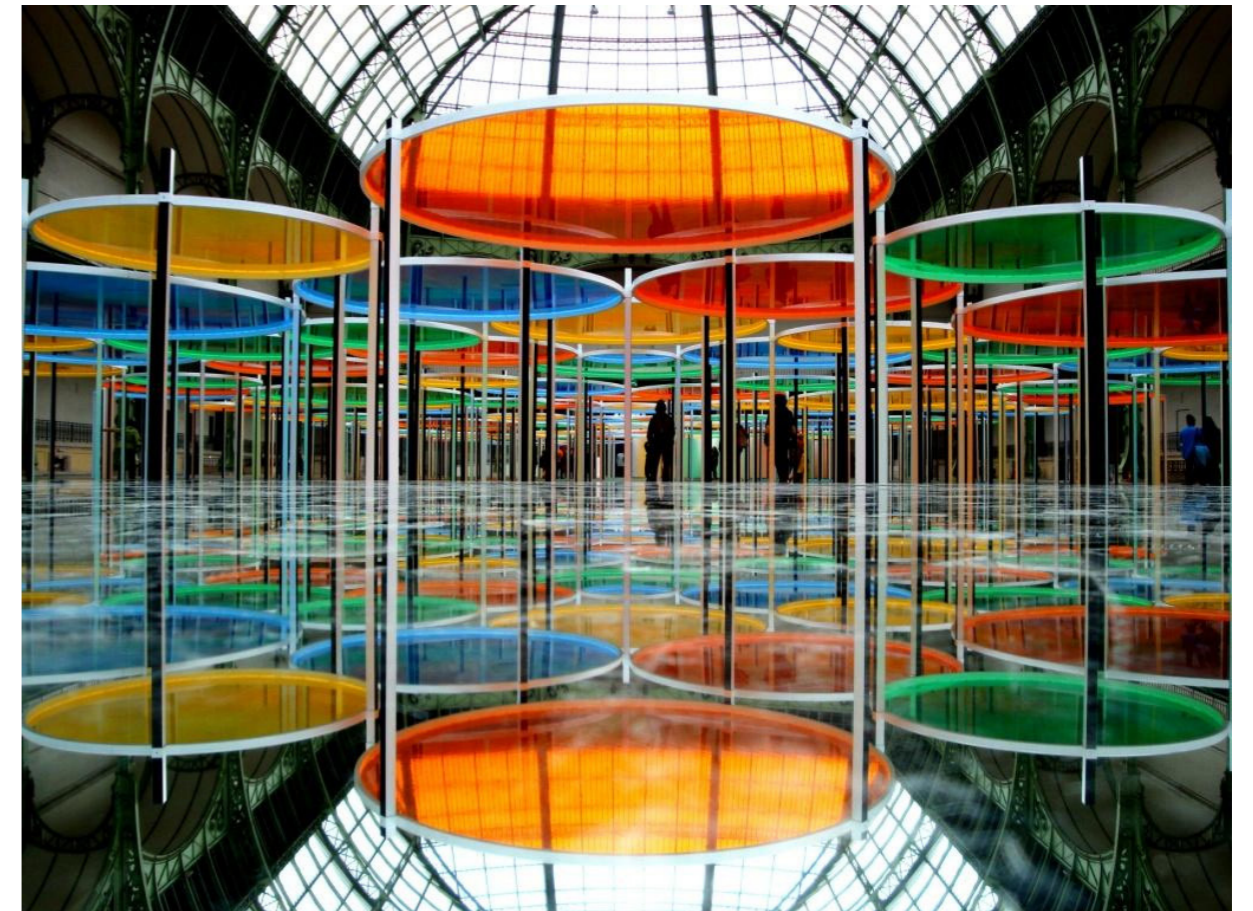
Daniel Buren — Excentrique(s), Travail in situ

Pour ma seconde œuvre, j'ai choisi une œuvre de Daniel Buren qui se nomme *Excentrique(s), travail in situ*. Daniel Buren, né en 1938 en France, est un artiste conceptuel, il est connu pour ses installations qui sont spécifiques au site qui l'environne. L'œuvre de Daniel Buren fut créée lors de l'exposition *Monumenta* au Grand Palais. *Monumenta* est un concept unique. Le ministère de la Culture et de la Communication a offert la possibilité inédite à un artiste de créer un ouvrage artistique dans la Nef du Grand Palais. En 2012, c'était au tour de Daniel Buren d'occuper les lieux.

Daniel Buren est connu pour créer des œuvres in situ, il envisage ses œuvres en lien avec le lieu où elles seront présentées au public. Le site de l'œuvre a une place primordiale, elle influence la conception de l'œuvre. Daniel Buren choisit de placer de grands cercles transparents de différentes couleurs posés sur des poteaux noirs et blancs et de mettre au sol des miroirs.

La lumière est indispensable dans cette installation, sans celle-ci les dispositifs de transparences et de réflexions ne fonctionneraient pas. Grâce à la lumière du soleil, les ombres portées colorées se posent sur le sol et les miroirs au sol reflètent la salle. La lumière venant du soleil passe par la verrière et à travers ces cercles transparents, le spectateur voit sur le sol des ombres portées de différentes couleurs. Les miroirs reflètent la verrière, de nouvelles perspectives apparaissent grâce aux reflets des miroirs à leurs reflets.

Cette seconde œuvre m'a aussi beaucoup intriguée, c'est une installation immense, elle interagit avec l'espace autour d'une manière très singulière. Pour cette installation la lumière du soleil a un rôle important à jouer, sans elle le dispositif ne marcherait pas. Grâce à elle, les reflets des miroirs et les ombres portées au sol transforment l'espace.



Daniel Buren, *Excentrique(s), travaille in situ*, 2012



David Claerbout, *Rocking Chair*, 2003

David Claerbout — Rocking Chair

La troisième œuvre que j'ai choisie est une œuvre qui se nomme *Rocking-Chair*. L'artiste qui a créé cette œuvre se nomme David Claerbout, il est né en 1969 en Belgique. Sa pratique combine souvent des images fixes avec des images en mouvements. L'œuvre *Rocking-Chair* se compose de deux projections sur écran. L'écran est assez grand et se trouve au milieu de la salle, les deux projections sont chacune d'un côté de l'écran. La salle est sombre, les deux vidéos sont projetées en noir et blanc.

La première projection est une vidéo d'une femme assise dans son rocking-chair sous le porche de sa maison. La vidéo est en contre-jour, la femme est baignée dans la lumière, mais le spectateur ne perçoit pas son visage, car elle est assise dans l'ombre. De l'autre côté de l'écran se trouve la seconde projection. Le spectateur voit la femme sur son rocking-chair de nouveau, mais cette fois-ci le point de vue est celui de la femme de dos en contre-jour sous son porche.

Dans ce travail, David Claerbout choisit d'utiliser la lumière d'une manière assez singulière. Les deux précédents travaux d'artistes sont présentés dans des salles baignées de lumière, l'espace est éclairé grâce au soleil qui passe à travers les fenêtres. Chez David Claerbout, l'espace est sombre, il n'y a pas de fenêtre ouverte vers l'extérieur, les murs sont peints en noir, le visiteur est plongé dans une salle en pénombre. La seule source de lumière est l'œuvre d'art, elle est entourée d'obscurité et nous sommes attirés par sa lumière.

Je trouve que le choix de projeter une vidéo en noir et blanc est très habile. Cela nous permet de fixer nos regards plus facilement sur cette femme sans les distractions de la couleur, car la couleur pourrait nous déconcentrer et le visiteur ferait peut-être moins attention à cette femme sur son rocking-chair.

Pour chacun de ces travaux, la lumière est un outil indispensable dans ces œuvres. Sa présence transforme l'espace, elle se projette, elle crée des ombres. Pour l'œuvre d'Ignasi Aballí, la lumière du soleil change toute la journée, son ombre danse sur les murs et sur le sol. Tout comme l'œuvre d'Ignasi Aballí, l'œuvre de Daniel Buren utilise aussi la lumière naturelle, elle passe au travers des fenêtres de la verrière pour illuminer cette grande salle. L'œuvre de Daniel Buren ajoute des éléments comme des miroirs et des dispositifs transparents pour jouer avec la lumière et la transformer. Enfin, le travail de David Claerbout joue sur l'absence de

lumière, dans la salle d'exposition la lumière est presque absente. En projetant de la lumière sur un écran, une image se révèle, nous attire et nous hypnotise. Cette lumière est le moyen utilisé pour que le dispositif marche.

Je trouve que pour ces trois exemples, la lumière est nécessaire, mais elle n'est pas au premier plan. Dans la prochaine partie, je souhaite analyser et décrire des œuvres d'artistes qui utilisent la lumière comme sujet et matière première pour leurs créations.

Les quatre artistes et leurs œuvres : Anthony McCall — Solid Light Works

Tout d'abord, j'ai choisi d'analyser une exposition nommée *Solid Light Works* au musée d'art de Hepworth Wakefield en Angleterre en 2018. Anthony McCall est né en 1946 en Angleterre, il vit et travaille à Manhattan aux États-Unis.

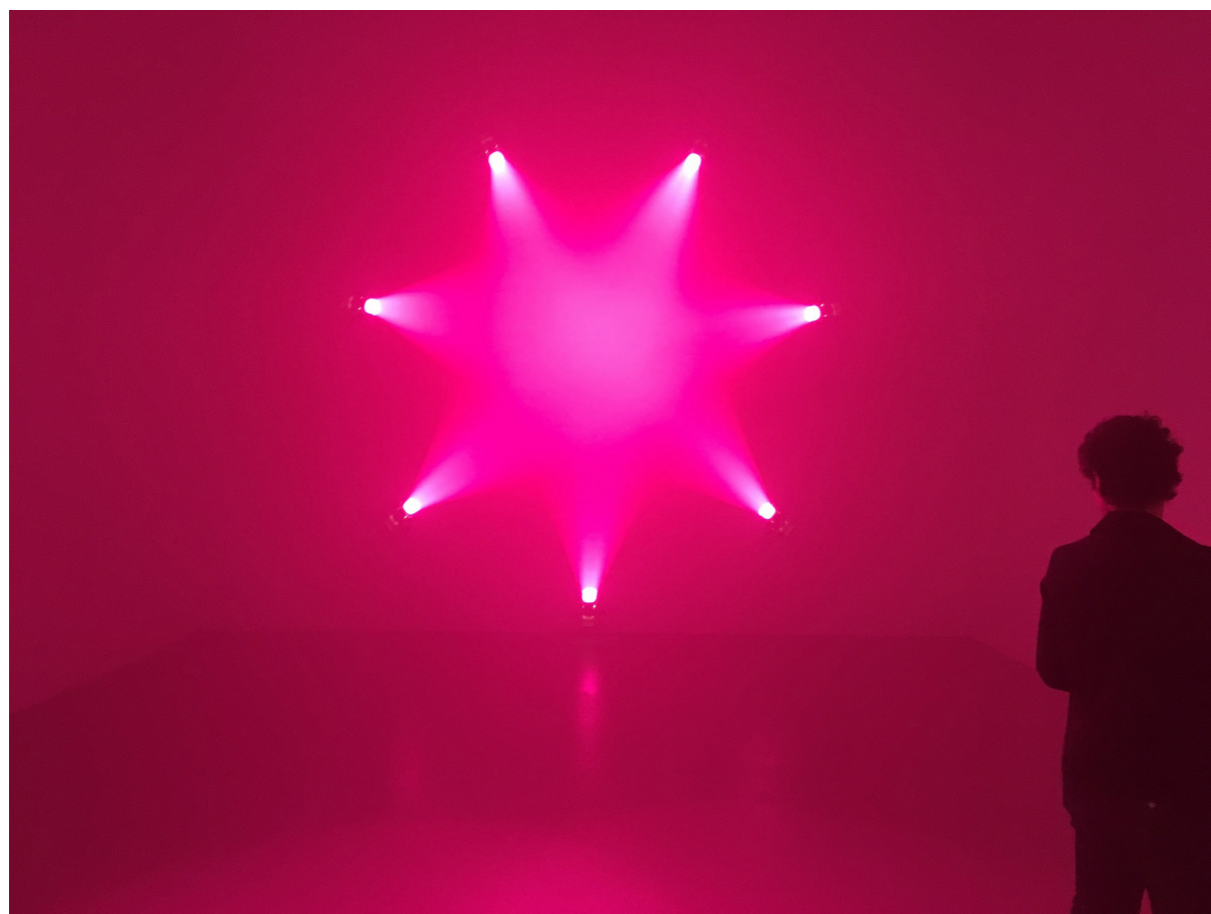
Dans une salle sombre, des projecteurs dessinent des lignes blanches de lumière sur les murs et le sol. Ces lignes de couleurs blanches sont animées, elles bougent dans la salle, elles grandissent, elles se plient. Elles sont faites avec un dispositif qui projette de la lumière du haut de la salle vers le sol, ces projections sont en forme de cônes. Dans cette salle, il y a une machine à fumée qui crée un brouillard. Grâce à cette brume, la lumière « s'accroche » à la fumée dans l'espace de la salle, on perçoit les cônes de lumière.

Solid Lights est un terme paradoxal, car la lumière en soi ne peut être solide. La lumière n'a ni masse, ni volume, elle n'est donc pas une matière. Dans les installations de Anthony McCall, on perçoit et ressent la lumière, car elle touche les particules fines qui sont dans la salle grâce à la fumée. Elle nous envahit dans l'espace d'exposition d'une manière presque tangible. C'est paradoxal, dans cette installation la lumière est une membrane que l'on traverse, sa présence nous entoure.

Cette installation a pour fonction de nous faire réfléchir sur ce que l'on voit et ce qui est invisible. La lumière n'est pas matérielle et pourtant on peut la voir. Elle est indispensable dans notre quotidien pour éclairer, pourtant on ne lui donne pas beaucoup de valeur.



Anthony McCall, *Solid Light Works*, 2018



Ann Veronica Janssens, *Rose*, 2007

Dans la médiation culturelle en général, il n'y a pas d'intérêt pour la lumière mais plutôt de l'indifférence par rapport aux possibilités offertes par l'éclairage. Or selon une étude sur l'éclairage dynamique dans les musées : « la lumière recèle un potentiel remarquable à éveiller, susciter, déclencher des productions de sens, des sensations, des émotions au musée. ²⁷ »

Dans cette œuvre d'Anthony McCall, la lumière est devenue le sujet de l'œuvre. On la perçoit sous un angle différent, on interagit différemment avec elle. Elle n'est plus juste un outil pour éclairer ou projeter quelque chose.

Ann Veronica Janssens

La seconde artiste que j'ai choisie se nomme Ann Veronica Janssens, elle est née en 1956 au Royaume-Uni, elle vit et elle travaille à Bruxelles en Belgique. Son travail est expérimental, elle utilise des matériaux qui ne sont pas tangibles comme la lumière, le son et les fumées artificielles. Elle travaille aussi beaucoup avec le verre.

Ann Veronica Janssens — Rose

La première œuvre se nomme *Rose*, c'est une installation faite avec de la lumière. Ann Veronica Janssens utilise plusieurs projecteurs et une machine à brouillard un peu comme les *Solid Lights* de Anthony McCall. Contrairement à Anthony McCall, les projecteurs ne projettent pas une lumière blanche, mais une lumière rose. Les sept projecteurs sont posés contre le mur et sont inclinés pour créer une forme en étoile. C'est une sculpture lumineuse, l'étoile qui est quasi immatérielle change de forme et varie en fonction du point de vue du spectateur lorsqu'il interagit avec celle-ci.

En astronomie, pour qu'une étoile existe elle doit renvoyer de la lumière. Les étoiles ont la propriété d'émettre de la lumière, c'est ainsi que l'on peut les apercevoir ²⁸. L'étoile rose de

²⁷ Viviana Gobato *et al.*, *L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation. Le cours d'action pour évaluer l'influence de la lumière sur l'expérience visiteur au musée*, Activités ARPACT - Association Recherches et Pratiques sur les ACTivités, [en ligne], Octobre 2020, vol. 17, n°2, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/activites.5598

²⁸ CEA, *Les étoiles*, CEA/Découvrir & Comprendre, [en ligne], 7 juin 2017, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cea.fr/comprendre/Pages/matiere-univers/essentiel-sur-les-etoiles.aspx>

Ann Veronica Janssens rappelle ce principe d'astronomie, car c'est une œuvre qui est faite de lumière et sa forme est celle d'une étoile à sept branches.

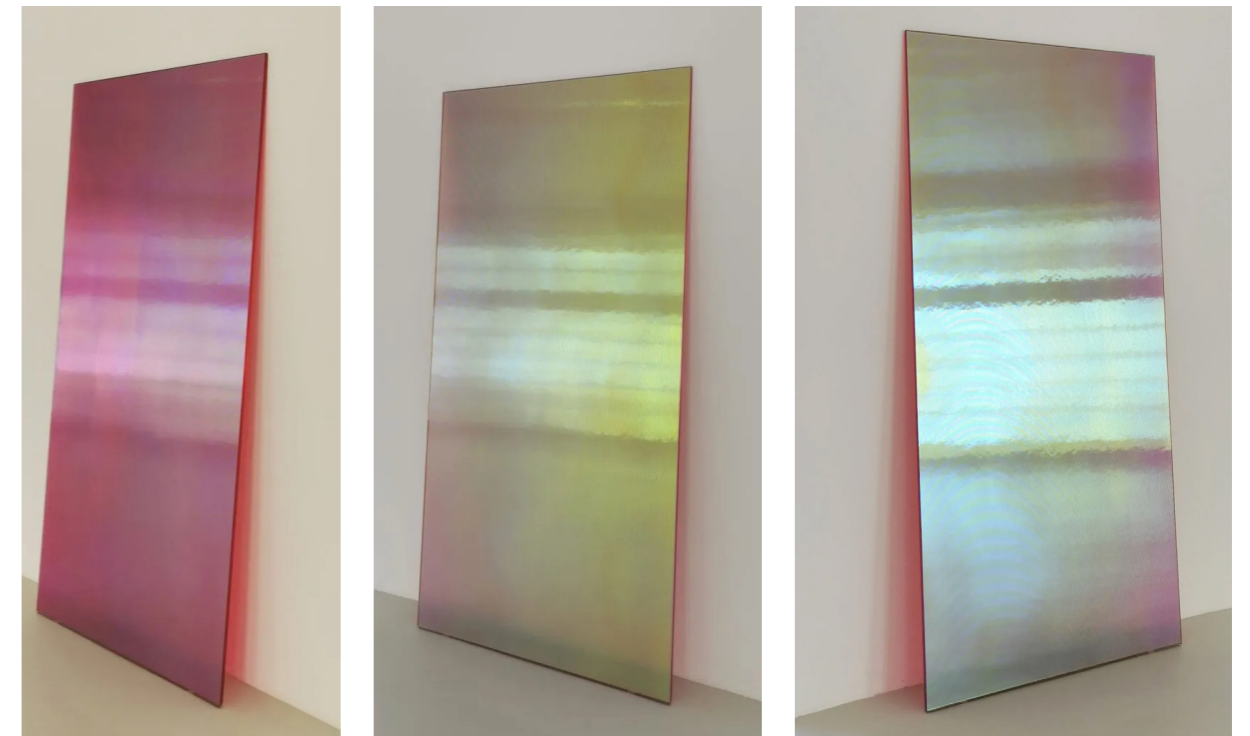
Rose fait partie d'une série d'œuvres. Pour Ann Veronica Janssens, la lumière est son sujet, sa matière. Elle utilise la lumière pour créer des formes, des projections. Elle n'est plus juste un outil qui éclaire en arrière-plan.

J'ai aussi choisi d'autres travaux d'Ann Veronica Janssens exposés ensemble lors de l'exposition nommée *Entre le crépuscule et le ciel* au Musée d'art contemporain Collection Lambert à Avignon en France en 2022.

Ann Veronica Janssens — Pinky Sunset R

La première œuvre de cette exposition que je propose d'analyser est *Pinky Sunset R*. Ses dimensions sont : 225 cm de largeur, 447 cm de hauteur et 22 cm de profondeur, c'est une plaque de verre posée sur un angle au sol contre le mur. Cette œuvre est composée de verre feuilleté, de verre flotté et de filtre-gélatines. Ce sont deux couches de verre strié qui prennent en sandwich un film de polyester iridescent.

Le dispositif est simple, l'œuvre n'a pas de socle ou de cadre autour, ces deux choix sont intentionnels. Je pense que l'ajout d'un socle ou d'un cadre aurait été une distraction pour le spectateur. Grâce à cette simplicité, le jeu de lumière ne se perçoit plus.



Ann Veronica Janssens, *Pinky Sunset R*, 2019



Ann Veronica Janssens, *Frisson bleu, frisson rose*, 2021

Ann Veronica Janssens — Frisson bleu, frisson rose

La dernière œuvre d'art que j'ai choisi d'Ann Veronica Janssens est un diptyque nommé *Frisson bleu et frisson rose*. Ce sont deux carrés de 150 cm par 150 cm, l'épaisseur des deux verres est de 1 cm. Tout comme *Pinky Sunset R*, les deux verres sont posés sur un angle au sol contre le mur, ils sont proches, le verre de teinte bleue est à gauche, le verre de teinte rose est à droite. Ils sont faits de verre feuilleté dichroïque, ils sont composés de verre martelé, de verre flotté et de filtre-gélatines. Ces deux panneaux font passer la lumière de manière sélective, elle limite le reflet dans une gamme de couleur particulière. Le reflet de l'un est dans les teintes dominantes bleues et l'autre roses.

Tout comme *Pinky Sunset R*, cette œuvre joue avec la transparence, le reflet, la lumière, la couleur et la texture. La lumière interagit avec l'œuvre, le spectateur interagit avec le dispositif et découvre de nouvelles facettes. Les deux carrés sont en dialogue, visuellement ils se ressemblent, car ils font la même taille et sont faits du même matériau, mais aussi ils sont en opposition, car l'un est de teinte bleue et l'autre rose.

Les trois travaux Ann Veronica Janssens ont chacun un rapport différent à la lumière. La matière de l'œuvre *Rose* n'est que de la lumière, grâce aux sept spots. Pour *Pinky Sunset R*, Ann Veronica Janssens utilise un matériau qui joue avec la lumière. Cette œuvre d'art n'est pas comme *Rose*, qui est une œuvre immatérielle alors que *Pinky Sunset R* est une œuvre faite de plaques de verre. La dernière œuvre *Frisson bleu, frisson rose* est une œuvre aussi faite en verre, la texture de celui-ci joue avec la lumière.

Le travail d'Ann Veronica Janssens est simple, il est aussi doux et paisible. Or c'est un casse-tête de créer une œuvre si simple car la pratique de l'artiste en général, il très difficile de trouver la simplicité, il faut enlever toutes les couches pour arriver au cœur de l'œuvre. Il faut une certaine rigueur pour créer quelque chose de doux et paisible. Pour moi, Ann Veronica Janssens a réussi cela.

James Turrell

Le troisième artiste que j'ai choisi est James Turrell, il est né en 1943 en Californie. Il travaille avec la lumière et l'espace. Pour ce mémoire, j'ai choisi l'exposition *Passages of Light* qui était au Mexique en 2020.

You don't normally look at light, we're generally looking at something light reveals. For me, it was important that people come to value light—to value light as we value gold, silver, paintings, objects.

It's not something that you form with the hands like wax or clay. You don't carve it away like with wood or stone. You don't assemble it like welding it. And it's kind of learning your craft it took a while for me to learn to work with lights that you really felt its physical presence and came to value it.²⁹

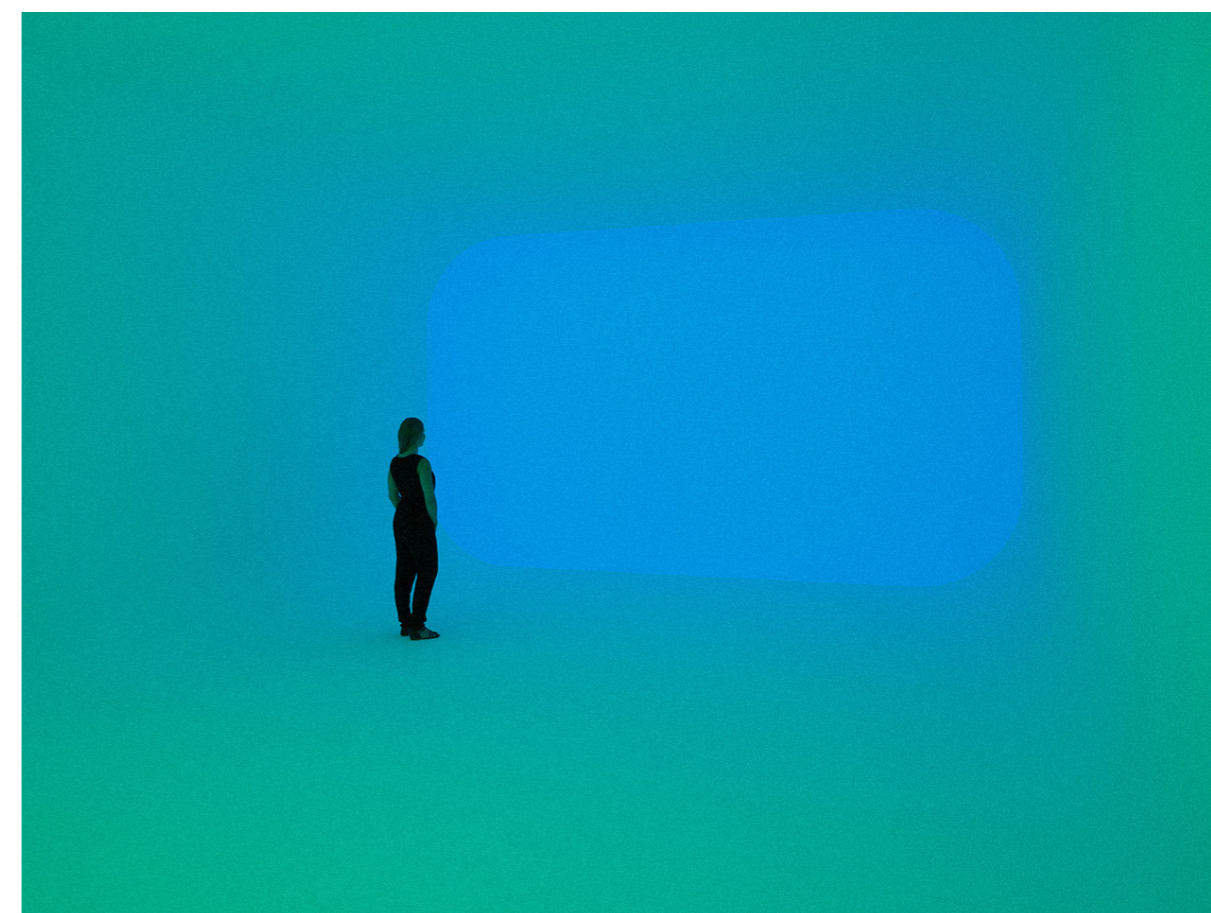
Traduction :

Normalement, vous ne regardez pas la lumière, nous regardons généralement quelque chose que la lumière révèle. Pour moi, il était important que les gens en viennent à valoriser la lumière à valoriser la lumière comme nous valorisons l'or, l'argent, les peintures, les objets.

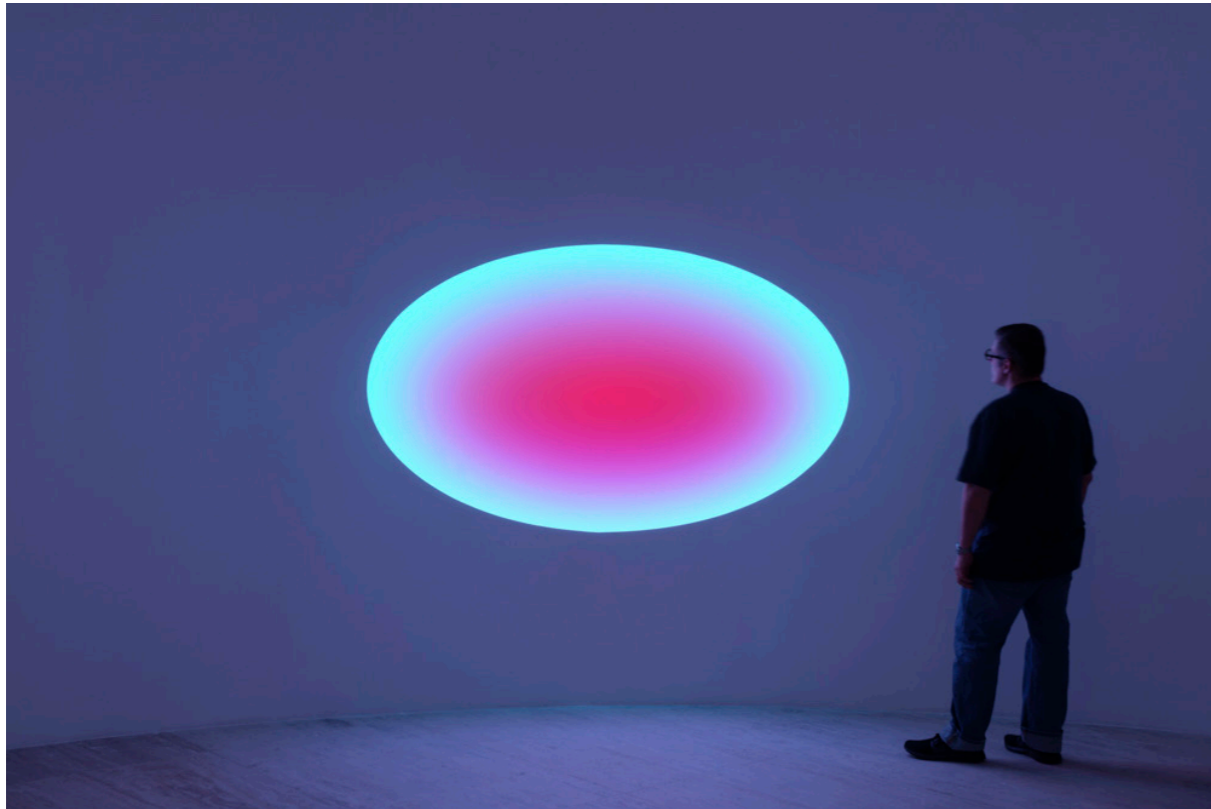
Ce n'est pas quelque chose que vous formez avec les mains comme la cire ou l'argile. Vous ne le taillez pas comme avec du bois ou de la pierre. Vous ne l'assemblez pas comme de la soudure. Et c'est en quelque sorte apprendre un métier artisanal, il m'a fallu un certain temps pour apprendre à travailler avec la lumière pour vraiment sentir sa présence physique et pour en être venu à l'apprécier.

Cette citation m'a interpellée lors de mes recherches sur cette notion parce qu'elle explique bien le fait qu'en général on ne porte pas attention à la lumière. James Turrell a pour vocation de mettre en valeur la lumière et de savoir la maîtriser dans son art. La première œuvre d'art de James Turrell fait partie de la série *Ganzfeld*.

²⁹ « James Turrell : « Second Meeting » | Art21 « Extended Play » » [en ligne], [s. d.], [Consulté le 19 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=_BuJpDXkMz8



James Turrell, *From the Ganzfeld series*, 2020



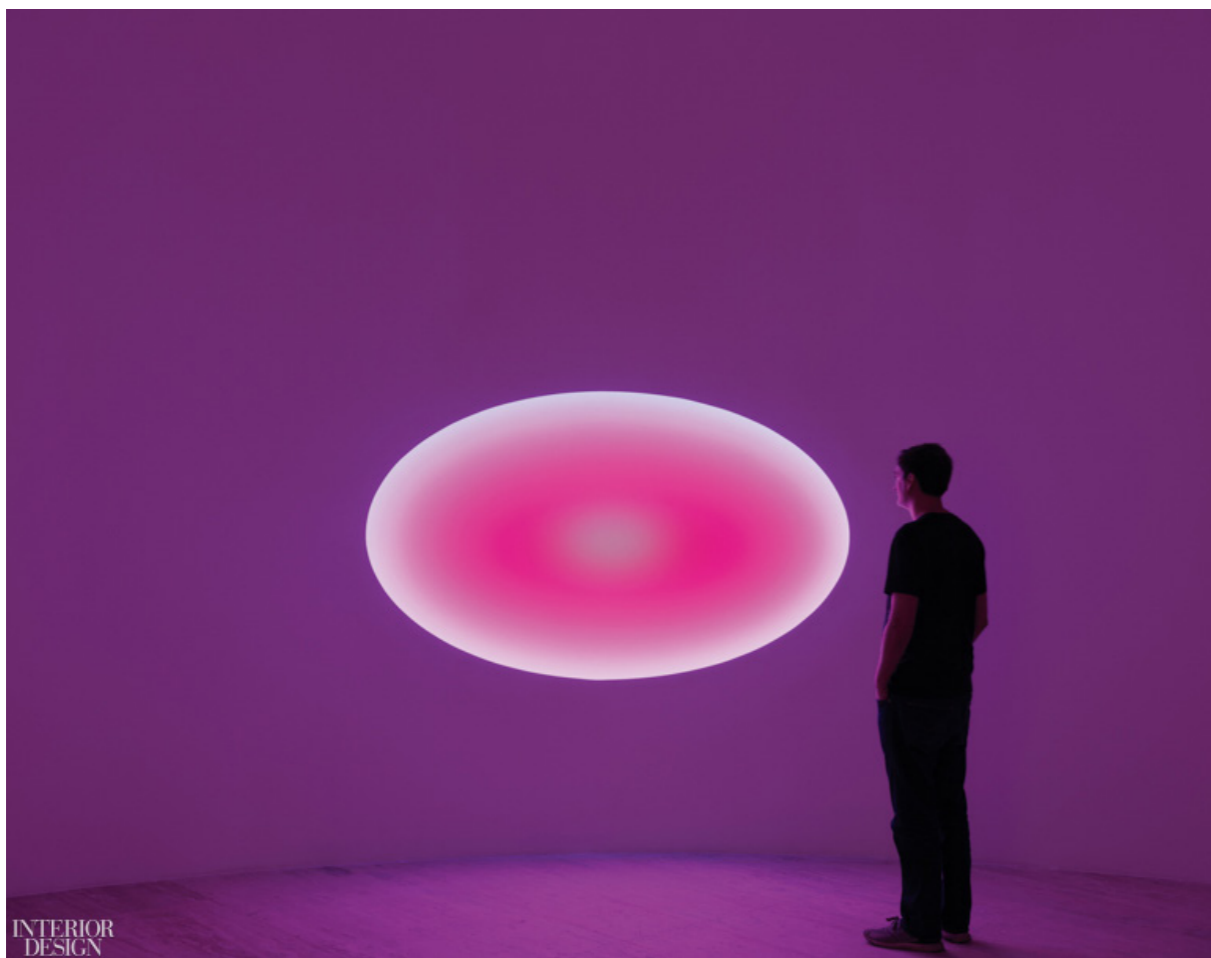
James Turrell — From the Ganzfeld Series

L'œuvre de James Turrell se trouve dans un espace minimaliste et plastiquement pur. Le lieu est simple, la salle est baignée d'une lumière colorée. L'effet de la couleur envahit la salle et submerge l'espace. La lumière et la couleur produisent un phénomène de perception pour le spectateur. Ce moment d'introspection est comme une expérience méditative où l'attention du spectateur passe de l'extérieur vers l'intérieur.

James Turrell — From the Curved Elliptical Glass Series

La seconde œuvre fait partie de la série *Curved Elliptical Glass*. Dans une salle inondée de lumière une forme colorée en forme oblongue, « flotte » dans l'espace comme un nuage. Les couleurs de cette forme changent et évoluent dans une séquence rythmée. Cette œuvre explore la matérialité et l'immatérialité. La lumière est immatérielle par nature, mais on sent sa présence. On perçoit et ressent la couleur grâce à la lumière.

Ces deux travaux de James Turrell ont un rapport insolite avec la lumière. La lumière enveloppe l'espace, elle joue avec notre perception de l'espace. Elle change de couleur d'une manière raffinée et captivante.



James Turrell, *From the Curved Elliptical Glass series*, 2020

Barbara Kasten

Enfin, la quatrième et dernière artiste est Barbara Kasten, elle est née en 1936 à Chicago aux États-Unis. Son travail a souvent une finalité photographique, elle fait aussi des œuvres textiles. Elle a présenté cette œuvre nommée *Scenario* lors de son exposition au musée d'art à Aspen au Colorado aux États-Unis en 2021.

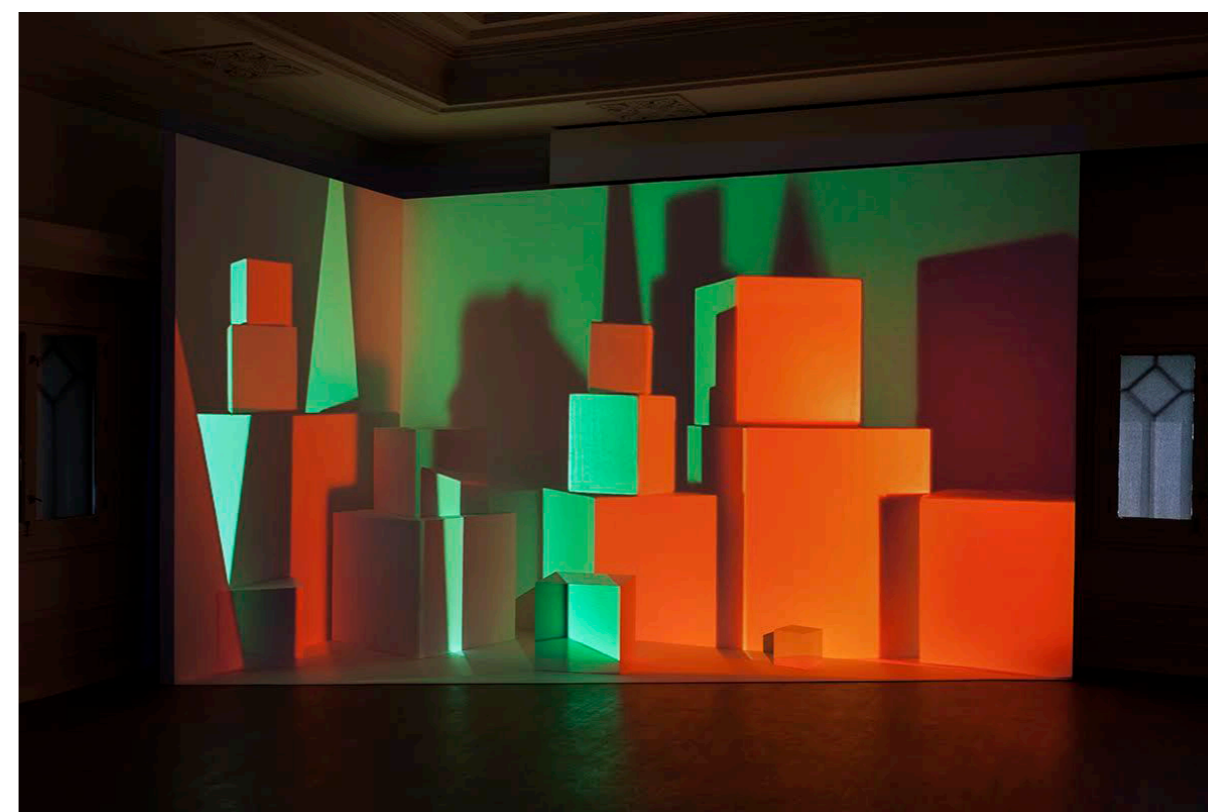
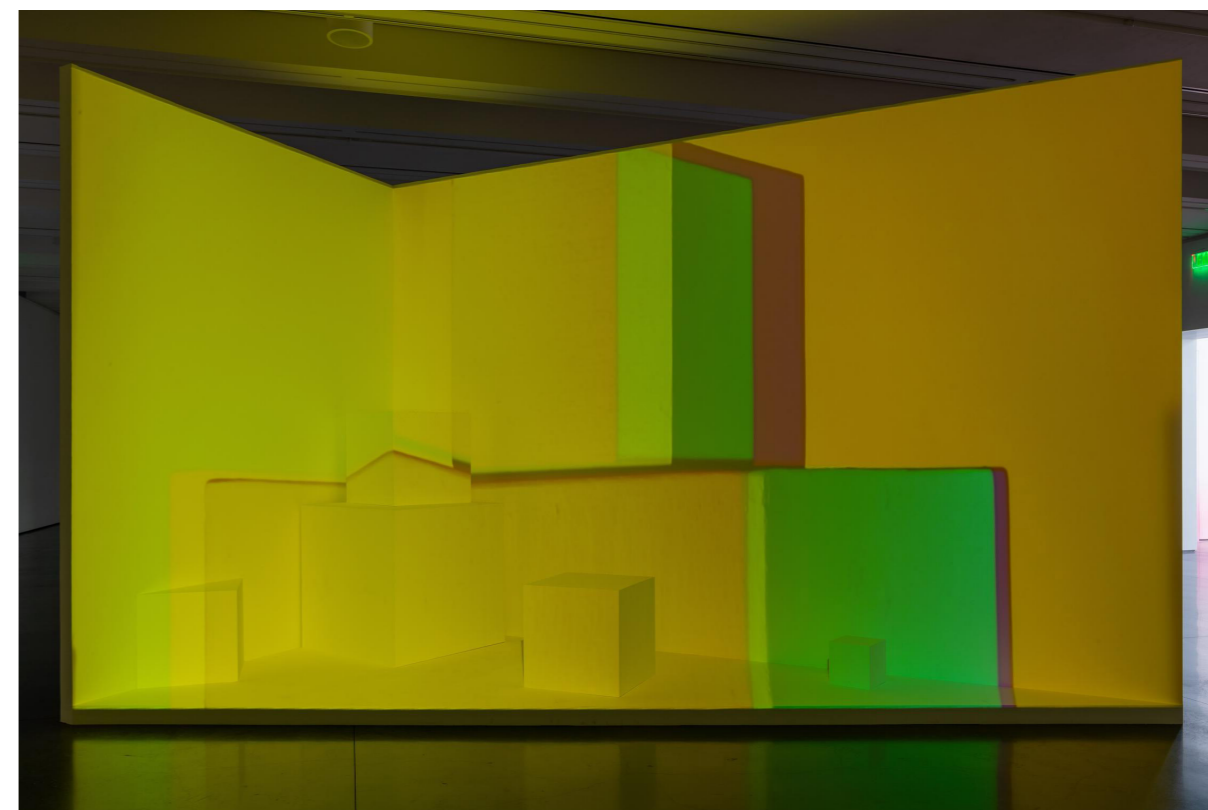
Barbara Kasten — *Scenario*

Pour cette exposition, Barbara Kasten dépasse le domaine de la photographie bidimensionnelle, elle crée des œuvres sculpturales qui jouent avec l'espace et la profondeur. L'installation est faite de plusieurs cubes de différentes tailles posés sur une scène blanche. Une vidéo est projetée sur cette scène en *mapping*. Elle crée des ombres portées de différentes couleurs qui changent l'aspect de la scène.

Tout comme ses photographies, Barbara Kasten joue avec la lumière, l'ombre, les formes et les couleurs. Cette structure est architecturale, sculpturale et abstraite. La lumière qui est projetée sur l'installation joue avec sa construction spatiale, elle crée différents reliefs grâce aux ombres. Cette installation explore la spatialité de l'espace grâce à la lumière. Ce n'est plus une projection sur une surface plane, mais sur des objets, les ombres portées de cette projection révèlent la dimension des cubes.

Lors de cette exposition, plusieurs photographies de Barbara Kasten se trouvaient sur le mur et au centre elle avait placé plusieurs installations. L'installation *Scenario* est une différente expression artistique de Barbara Kasten, je trouve que c'est un peu une version en trois dimensions de ses photographies.

Pour illustrer mon propos, j'ai décrit et analysé plusieurs œuvres d'art qui utilisent la lumière comme outil ou comme matière pour créer une œuvre d'art. Pour ces quatre artistes, le rapport à la lumière est différent. Pour Anthony McCall, la lumière est matière, elle est presque une présence tangible, elle bouge et modèle l'espace. Ann Veronica Janssens utilise la lumière comme matière, mais elle utilise aussi des matériaux qui la reflètent et qui se métamorphosent grâce à elle. James Turrell tout comme Anthony McCall utilisent la lumière comme matière dans sa pratique, mais contrairement à Anthony McCall cette lumière est colorée. Enfin, Barbara Kasten joue avec une lumière qui bouge constamment et qui transforme le sujet éclairé.



Barbara Kasten, *Scenario*, 2020

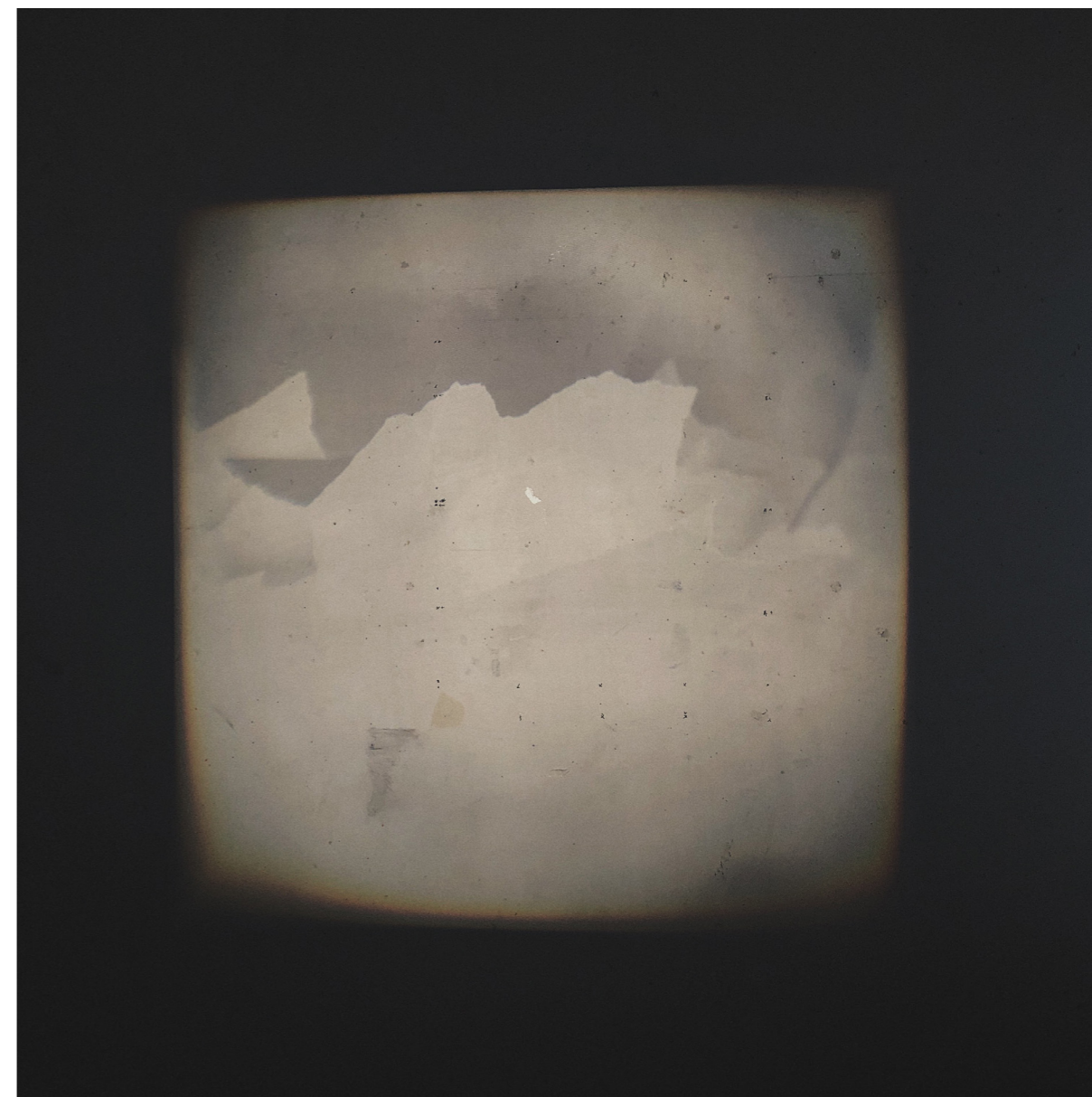
La lumière blanche et l'aspect chromatique — Cimes

Pour poursuivre cette partie sur la lumière, je souhaite aussi analyser un de mes travaux où j'utilise la lumière.

Dans l'un de mes travaux plastiques nommé *Cimes*, la lumière joue un rôle important. Lors de la présentation, en utilisant le rétroprojecteur qui est une vieille machine, j'ai observé que la lentille du rétroprojecteur faisait une sorte de halo chromatique sur l'image projetée. Le long des stries de l'image, il y avait une sorte de contour à effet cristallin. La lumière blanche de la machine se décomposait et se diffusait. Mon image au départ est imprimée sur papier Rhodoïd en noir et blanc, mais avec le rétroprojecteur l'image a un côté spectral et chromatique. Ce rétroprojecteur possède un miroir qui reflète la lumière au mur et aussi une sorte de lentille sur laquelle je pose le papier Rhodoïd. Sous cette lentille, il y a deux ampoules qui éclairent cette surface. Lors de ma présentation, je n'avais pas fait attention au fait que la lentille et le miroir n'étaient pas très propres. Mais grâce à cela, on voyait des sortes de petits arcs-en-ciel sur l'image projetée au mur, la lentille agissant comme un prisme. J'ai trouvé que cela ajoutait à mon travail sur la lumière. Celle-ci est blanche et elle éclaire, mais elle possède en elle toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

La lumière et l'impression de matérialité

Je trouve aussi que ces deux projections ont une capacité d'illusion, le spectateur a l'impression de voir une feuille déchirée alors que ce n'est qu'une image projetée au mur. La présence de la lumière joue sur notre perception, elle nous intrigue, car l'image nous semble tangible tout comme le travail de Anthony McCall avec ses *Solid Lights* et celui d'Ann Veronica Janssens.



Anastasia Glock, *Projection de droite, Cimes, 2022*



Man Ray, *Untitled (plate 4) from the album Champs Délicieux*, 1922

Man Ray — Rayogrammes

Plusieurs des œuvres de Man Ray (1890 - 1976) ont la lumière comme sujet. Man Ray (de son nom Emmanuel Radnitzky) est né en 1890 aux États-Unis. Il est mort en 1976 en France. Il était une figure majeure du mouvement surréaliste et dadaïste et un artiste proéminent de l'avant-garde. Pour cette partie sur la lumière, j'ai choisi tout d'abord d'analyser un de ses rayogramme et ensuite une autre photographie nommée *Space Writing (Self-Portrait)*.

Les rayogrammes (ou photogrammes) ou rayographs de Man Ray sont pour moi une précieuse source d'inspiration. Dans une chambre noire, sans un appareil photographique, Man Ray manipule le papier photosensible. Il y pose des objets plus ou moins transparents, puis expose le papier avec ces objets à la lumière. En fonction de la durée d'exposition, du placement des objets, l'image sur le papier se transforme. La couleur du papier devient noire là où le papier est exposé à la lumière. Certaines parties du papier restent très blanches ou avec des nuances de gris. Les nuances de gris sur le papier sont dues aux objets plus ou moins transparents qui laissent passer plus ou moins la lumière. Quand l'objet est très opaque le papier qui est dessous est plus noir, quand l'objet est plus transparent la lumière peut passer à travers et par conséquent le papier reçoit de la lumière et devient plus blanche.

La photographie que j'ai choisie est nommée *Rayogramme*, elle a été prise en 1992. Lorsqu'on l'observe on perçoit des formes courbes en volute, un cercle clair au centre. La forme rappelle des formes organiques comme la forme des pétales d'une rose, ou les ondes circulaires sur la surface de l'eau. On peut supposer que ces formes sont des papiers découpés superposés sur la feuille photosensible. Dans ce livre autobiographique nommé *Autoportrait*³⁰, Man Ray décrit son travail en ces termes :

Le photogramme transfigure les objets du quotidien, et en donne des formes spectrales. Il provoque chez le public en perte de repères un effet de mystère, le lecteur cherchant à identifier un référent. La composition de cette nature morte moderne joue sur l'équilibre des formes entre elles (droites/courbes, noires/blanches, géométriques ou non géométriques...) suggérant l'intemporalité, la légèreté, l'envol. L'étrangeté des effets de matières (volumétrie

³⁰ Man Ray et Anne Guérin, *Autoportrait*, Arles [Montréal], Actes Sud et Leméac Babel, 1998.

un peu écrasée, saturation lumineuse dématérialisant les substances) suscite une sorte de rêverie poétique.³¹

Je trouve cette technique de photographie fascinante parce qu'avec des choses simples, la lumière et le papier photographique, on peut créer une image qui est au-delà du réel, abstraite. Ce noir et ce blanc, ces nuances de gris nous présentent des formes qui structurent l'image avec des parties de lumière. Face à un photogramme, on est obligé d'analyser abstraitement l'image. Il y a un espace entre la photographie et la réalité physique, subjective et optique.

Man Ray — Space Writing (Self-Portrait)

Pour la seconde photographie *Space Writing (Self-Portrait)* prise en 1935, Man Ray utilise une autre technique : celle du *long exposure* qui est une photographie prise avec un long temps de pose. Dans *Space Writing (Self-Portrait)*, Man Ray utilise ce processus photographique de pose longue pour capturer la traînée de lumière d'une lampe-stylo. Lors de cette pose longue, il trace la ligne d'un dessin avec la lampe et écrit avec la lumière. La photographie montre le passage du temps, car l'appareil a capturé ce qu'il a écrit dans l'air. L'impression de cette photographie est de petite taille, on voit au premier plan un dessin qui rappelle les gribouillis que l'on fait dans nos dessins d'enfant, ou l'écriture automatique chez les surréalistes à l'époque de Man Ray. Au second plan, l'image est très floue, on peut déduire que Man Ray est derrière ce texte de lumière. Il nomme cette photographie *Self Portrait*, c'est un autoportrait abstrait. Lorsque l'on regarde cette photographie dans un miroir on découvre que dans son dessin, Man Ray a écrit sa signature, ce qui renvoie aussi à l'idée d'autoportrait.

³¹ *Ibid.*



Man Ray, *Space Writing (Self-Portrait)*, 1935

Dans ses deux techniques photographiques, la lumière joue un rôle essentiel, Man Ray expérimente et tente d'aller au-delà de la photographie traditionnelle. Ces deux exemples montrent sa créativité et son désir d'innover. Cela m'encourage à tenter d'aller vers l'abstraction dans mon propre processus de création en photographie plutôt que vers la figuration.

Cette première partie analysait le rôle de la lumière dans l'art. Pour cela, nous avons étudié plusieurs exemples d'œuvres d'art contemporain qui utilisent la lumière. Nous pouvons conclure que la lumière est indispensable pour voir, que les œuvres d'art qui utilisent la lumière sont très diverses, enfin, qu'elle est un élément essentiel pour mieux comprendre la problématique de ce mémoire : « Dans quelle mesure le jeu d'ombre et de lumière dans l'art contemporain permet-il de révéler l'invisible ? »

II. L'ombre

La seconde notion de cette problématique est celle de l'ombre. Je vais analyser cette notion à travers plusieurs travaux plastiques qui l'utilisent. Dans ma pratique, je me sers souvent des dispositifs lumineux, l'ombre a une part essentielle dans ma création car, s'il y a lumière, il y a aussi ombre. L'ombre est quelque chose de poétique et de mystérieux, c'est un sujet qui me fascine, car elle est toujours changeante et éphémère. Souvent, je veux garder la trace d'une ombre, j'utilise alors mon appareil photographique, ainsi je capture l'impression de celle-ci.

Je souhaite tout d'abord, expliquer la signification du mot « ombre ». J'aimerais ensuite lier ce concept à l'histoire de l'art et l'art contemporain. Enfin, je parlerai de deux de mes propres travaux en arts plastiques où des ombres sont présentes.

Définition du mot « ombre »

La définition de l'ombre selon le CNRTL est une « diminution plus ou moins importante de l'intensité lumineuse dans une zone soustraite au rayonnement direct par l'interposition d'une masse opaque.³² ». Selon le site du CNRTL, dans la langue française, le mot « ombre » peut décrire plusieurs choses différentes. Lorsqu'on est : « à l'ombre de quelque chose », cela veut dire que l'on est à l'abri, protégé, l'ombre serait alors un lieu sûr, la pénombre, un lieu caché. Quand quelque chose est : « sans ombre », cela veut dire qu'il n'y a pas de tache, l'ombre serait là un défaut. Une ombre est aussi un endroit où les choses peuvent être cachées ou oubliées, « laisser quelqu'un dans l'ombre » veut dire le mettre en retrait. C'est l'opposé de la lumière, elle peut être silencieuse, calme et absence. Une ombre est quelque chose de vague et peut être parfois quelque chose de trompeur.

Je trouve le lien entre l'ombre et la protection intéressant, mais je note aussi cet aspect mystérieux de l'ombre. L'ombre peut dissimuler quelque chose, elle peut posséder des défauts. Elle s'agrandit et se rétrécit, la mouvance de l'ombre intrigue. Elle est une face cachée, elle est mystérieuse, c'est une porte ouverte vers l'invisible et l'inconscient.

³² « Ombre : Définition de Ombre », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 7 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/ombre>

L'ombre peut être liée à l'angoisse humaine, elle peut être menaçante, sa présence est effrayante, nous sommes toujours suivis de notre ombre. Elle a une place fantomatique dans nos rêves et nos cauchemars. L'ombre est aussi liée au pays de la mort, à l'au-delà. Cette obscurité ténébreuse est le seuil de l'inconnu et de l'abîme.

Par ailleurs, l'ombre joue un rôle essentiel pour notre perception du monde, grâce à elle, nous voyons le relief, le volume des objets. Dans notre quotidien, la lumière et l'ombre jouent un rôle privilégié pour percevoir la nuit et le jour. Ce cycle de la nuit et du jour rythme notre quotidien. La lumière de l'aurore nous indique le début du jour, l'obscurité du crépuscule nous signale celui de la nuit.

L'ombre dans l'histoire de l'art

En peinture, l'étude de l'ombre est primordiale. En peignant l'ombre de quelque chose, on comprend mieux son volume, il devient plus visible. Pour mieux discerner les formes du corps dans un portrait, le peintre peint les modelés, grâce aux ombres, on voit du relief dans l'image. L'ombre est un sujet privilégié dans les peintures en clair-obscur, par exemple *Le Martyre de saint Matthieu*, œuvres du peintre italien Le Caravage (1572 - 1610).

Pour cette seconde partie sur le rôle de l'ombre dans l'art, j'étudierai trois exemples. Le premier exemple est celui des fresques dans la préhistoire, le second parle de l'origine de la peinture chez les Grecs, enfin, je souhaite analyser l'œuvre d'art de Christian Boltanski *Théâtre d'ombres*.

L'ombre portée dans la préhistoire.

Dans mes recherches sur la notion de l'ombre, j'ai trouvé en premier lieu plusieurs textes qui lient l'origine du dessin avec elle. Nous trouvons cette théorie sur les fresques préhistoriques. Nous pouvons voir dans plusieurs grottes comme celle de Chauvet, à Lascaux, à Pech Merle des fresques qui date de la préhistoire. Elles représentent souvent des animaux de profil. Beaucoup se sont demandés quelle était la technique pour dessiner ces figures. L'historien Jean-Jacques Lefrère et le dessinateur Bertrand David ont écrit un livre *La plus vieille énigme de l'humanité*.³³

³³ Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère, *La plus vieille énigme de l'Humanité*, Paris, Fayard, 2013.

Ces deux auteurs pensent que les artistes ont redessiné le contour de la forme de l'animal à l'aide de l'ombre de figurines d'animaux projetées au mur grâce à la présence d'un feu dans la grotte. Le dessinateur tracerait donc la silhouette de l'ombre sur la paroi.³⁴

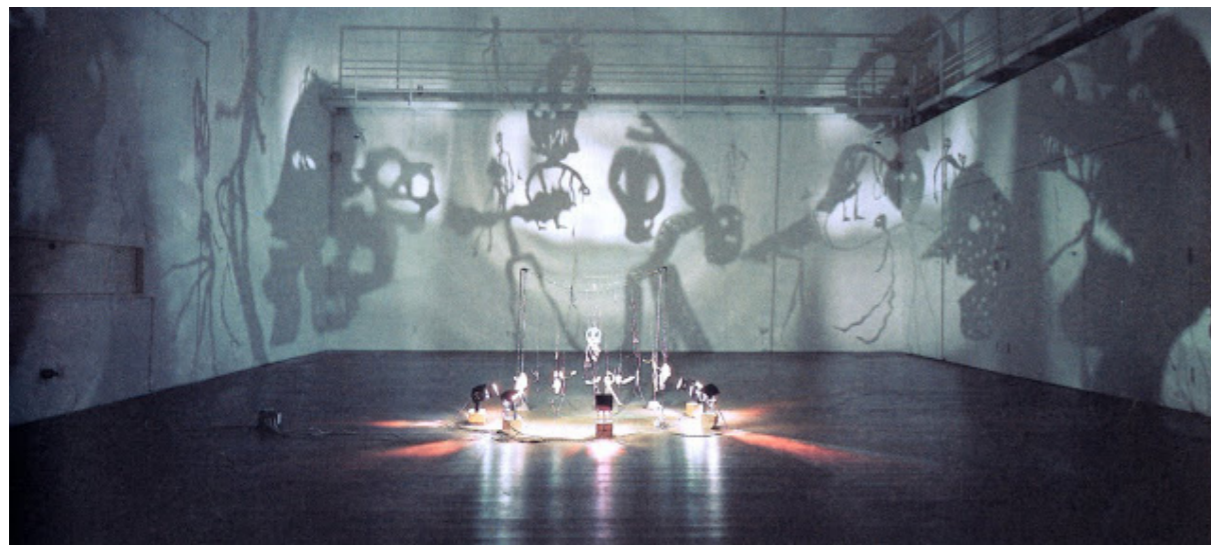
L'ombre portée chez les Grecs

Deuxièmement, il existe un récit chez les Grecs qui explique l'origine de la première peinture. L'histoire serait celle d'une jeune femme et de son amoureux. Afin de conserver une trace du profil de l'élue de son cœur qui va partir à l'étranger, une jeune femme dessine les lignes de la silhouette de l'homme sur un mur après l'avoir éclairée avec une lampe. Pline l'Ancien (23-79 apr. J.-C.) écrivain romain, écrit ceci à propos de la genèse de la peinture dans son livre *Histoire Naturelle* :

La question des commencements de la peinture est obscure, et n'appartient pas au plan de cet ouvrage. Les Égyptiens assurent que cet art fut inventé chez eux six mille ans avant de passer en Grèce : c'est évidemment une vaine prétention. Parmi les Grecs, les uns disent qu'il fut découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, tous convenant que les commencements en furent de circonscrire par une ligne l'ombre d'un homme.³⁵

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Pline l'ancien, Jean-Michel Croisille et Pierre-Emmanuel Dauzat, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles lettres, Classiques en poche, 1997.



Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1985-1990

Christian Boltanski - Théâtre d'ombres

Enfin, pour cette partie du mémoire, j'ai choisi l'œuvre *Théâtre d'ombres*, car elle soulève plusieurs points importants en lien avec la notion de l'ombre. Christian Boltanski (1944 - 2021) était un artiste - plasticien, mondialement connu. Cette installation fut créée entre les années 1984 et 1997.

Le dispositif est simple, Christian Boltanski crée une petite structure, il y suspend des figurines découpées dans du métal. Il pose cette structure au centre d'une salle sombre et y dépose une lampe. Les petites figurines se balancent légèrement, leurs ombres portées se projettent au mur, l'installation utilise l'ombre et la lumière. Ces projections ont un aspect immatériel. « Christian Boltanski représente et parle par des signes, il veut faire ressentir la réalité. Ici, son but est de raviver nos souvenirs passés, nos souvenirs d'enfance. ³⁶ »

Cette installation a un caractère théâtral et performatif, grâce à la mise en scène, l'espace est totalement transformé, le jeu d'ombre et de lumière est magique. Cependant, ce théâtre ne possède pas d'acteurs, le spectateur se déplace dans l'espace, son imagination, sa réaction, son interprétation lui est propre.

Dans cette œuvre, le caractère macabre et ludique est présent, ces ombres fantomatiques sont menaçantes. Le dispositif rappelle les danses macabres du Moyen Âge, les ombres chinoises ou le spectacle d'ombres indonésien *Wayang Kulit*. L'aspect enfantin peut nous rappeler nos terreurs nocturnes, ces figurines squelettiques nous rappellent nos angoisses.

On y voit l'ombre portée de quelques figurines en métal découpé au ciseau comme de petits pantins dansant au souffle de la nuit ; ombres dansantes, plutôt joyeuses qu'inquiétantes, souvenirs des jeux et des peurs délicieuses des enfants pétris de mysticisme. Chaque visiteur y reconnaîtra quelque chose de lui-même, de ses terreurs nocturnes domestiquées par la

³⁶ Anaïs Barraud, Le Théâtre d'ombres, un petit dispositif pour de grands effets, Le Blog d'Histoire de l'Art des ES2, [en ligne], 4 novembre 2017, [Consulté le 7 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://bloghistoiredelartes2.wordpress.com/2017/11/04/le-theatre-dombres-un-petit-dispositif-pour-de-grands-effets/>

projection théâtrale, de cette mort à venir qui l'habite déjà et avec laquelle il lui faut bien vivre en bonne intelligence.³⁷

C'est ainsi que nous pouvons noter que le rôle de l'ombre en histoire de l'art est indispensable. Dans la théorie de Jean-Jacques Lefrère et Bertrand David et dans le mythe grec des deux amoureux, l'ombre permet de dessiner une silhouette. En traçant l'ombre de quelque chose ou de quelqu'un, on garde une trace de celui-ci. Contrairement aux deux autres exemples, le *Théâtre d'ombres* de Christian Boltanski est un dispositif où l'ombre portée est présente, elle n'est pas dessinée, c'est une installation d'ombre et de lumière.

La fragilité de l'ombre — Shadow Play

En troisième partie, j'ai choisi deux de mes propres œuvres *Shadow Play* et *Tondo* qui jouent avec l'ombre.

Tout d'abord, *Shadow Play* est un travail que j'ai fait pendant ma première année de master en arts plastiques. C'est une série photographique composée de huit images. Ces huit photographies sont chacune imprimées sur une feuille au format A3. Lors de la présentation, j'ai accroché les huit images au mur en deux rangées de quatre feuilles.

Ces huit images sont des ombres portées de plantes. Le dispositif pour créer ces images était peu complexe, il comprenait trois éléments : une source de lumière, une plante en pot, un tissu semi-opaque. La source de lumière éclairait la plante et l'ombre de la plante se posait sur le tissu. J'étais de l'autre côté de ce tissu avec mon appareil photographique et je captuais l'ombre portée de la plante sur le tissu. Pendant cette journée, j'ai expérimenté avec plusieurs plantes qui étaient à ma disposition.

Dans ces huit impressions, on peut noter l'idée de garder l'empreinte de l'ombre qui est un corps éphémère. L'ombre en général est une substance fragile, car elle est momentanée, sa disparition est inévitable. En prenant en photo l'ombre de la plante sur le tissu, je conserve une trace de celle-ci, elle se déplace et se transforme également avec le temps et le déplacement du soleil.

³⁷ « Théâtre d'ombres », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 7 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://dioceseparis.fr/theatre-d-ombres.html>



Anastasia Glock, *Shadow Play*, 2022



Anastasia Glock, *Tondo*, 2021

Sur ces huit feuilles, nous pouvons percevoir des formes qui perdent leurs contours, des réserves de blanc et des empreintes beaucoup plus claires. Parfois, l'ombre de la plante passe graduellement d'un gris foncé vers un gris clair puis vers un blanc. D'autres fois, l'ombre est nette et claire, il y a un trait de démarcation distinct entre l'ombre grise et une partie beaucoup plus blanche.

Ces huit images ont un aspect difficile à décrire, ces formes sont mystérieuses et déformées. On peut imaginer que ce sont des traces d'éléments organiques, cela donne aussi une impression de flottement un peu comme une porosité aquatique. L'autre élément que l'on perçoit dans ces images est la présence de la trame du tissu qui ajoute un élément tactile, physique.

Pour présenter cette série de huit photographies, j'ai choisi d'imprimer ces images en noir et blanc. Lorsque j'imprime ces photographies, la présence de la lumière et celle de l'ombre marquent le papier. Je voulais que le degré de gris et de blanc soit privilégié, car la couleur aurait été, je pense, une distraction.

Le manque de précision — Tondo

La deuxième œuvre personnelle que j'ai choisie se nomme *Tondo*. C'est une projection d'une image contre un mur blanc, l'image est de forme circulaire d'où le titre *Tondo*. Le visuel se compose de deux images imprimées sur du Rhodoïd, elles sont projetées au mur à l'aide d'un vieux rétroprojecteur de l'université.

Le premier visuel est une photographie d'une feuille de plante, le deuxième visuel qui est moins visible est la photographie d'une ombre portée d'un profil de femme. Les deux images sont superposées l'une sur l'autre, elles sont imprimées sur du papier transparent. Grâce à cette transparence, on peut voir ensemble les deux images sur le mur.

Une ombre est quelque chose qui change et disparaît. Cette ombre portée dessine le contour d'un visage de profil. Tout comme le travail *Shadow Play*, je trouve l'idée d'immortaliser une ombre grâce à la photographie intéressante. Contrairement au travail précédent, l'ombre n'est pas celle d'une plante, mais celle de mon propre visage, car ce portrait est en fait un autoportrait.

La seconde image est une photographie de plusieurs feuilles sur une tige. Ce visuel est superposé sur mon autoportrait. Il y a une différence de proportion, la plante prend beaucoup de place alors que le visage est en retrait. Il s'opère un dialogue dans cette installation entre la plante et le visage.

J'inscris cette composition dans un cadre sphérique, telles les peintures de la renaissance qui étaient peintes sur des supports ronds et qui pouvaient rappeler la rondeur des astres lumineux. Cette image projetée dans un cercle de lumière fait contrastait avec la salle qui possédait beaucoup d'éléments linéaires et perpendiculaires (les murs, les portes, les fenêtres...) Ce cercle rappelle aussi le sujet de la plante qui est quelque chose d'organique et de courbe.

Cette image est projetée au mur dans une salle sombre grâce à un vieux rétroprojecteur, trop volumineux et sonore, pouvant entraîner une distraction.

Dans ces projections, la première chose que l'on peut souligner est l'importance du manque de précision dans ce travail. Contrairement à une image scientifique avec une très bonne mise au point, les images sont floues. Il y a quelques endroits plus nets que d'autres, mais le manque de définition est vraiment présent. Ces zones par endroits floues et d'autres, nettes, donnent une impression de rêve et d'imaginaire.

Ainsi, ces deux travaux personnels *Shadow Play* et *Tondo* utilisent l'ombre, mais elles le font de manière distincte. *Shadow Play* est une série photographique, je capture l'ombre grâce à mon appareil et ensuite j'imprime ces images sur papier. Alors que *Tondo* est un visuel projeté au mur, ce n'est pas une impression sur papier d'une ombre, c'est une ombre portée.

Dans cette seconde partie, nous avons pu analyser la notion de l'ombre, sa signification, son rapport avec l'art et mon travail artistique personnel. La lumière dépend de l'ombre et l'ombre dépend de la lumière, sans l'un on ne verrait pas l'autre.



Anastasia Glock, *Tondo, 1^e couche, Autoportrait*, 2021

III. La transparence et l'opacité

La transparence est une notion qui est très importante dans mon travail. Dans ma pratique artistique, j'utilise des matières transparentes comme le Rhodoïd, le Plexiglas, le verre, le plastique, le papier calque... Je joue avec ces différents matériaux, cette transparence est centrale dans mon processus créatif. Pour mieux comprendre le lien entre ma pratique et la transparence, je souhaite tout d'abord analyser ce terme au sens littéral puis au sens figuré. Je crois qu'il est aussi judicieux de se pencher sur le terme de l'opacité qui est l'antonyme de la transparence. Ensuite, je parlerai de trois de mes travaux personnels qui sont reliés aux notions de transparence et d'opacité. Enfin, j'étudierai ces deux termes *ekphrasis* et palimpseste. Pour cela, je me baserai sur le travail de Paul Durcan, un poète irlandais et sur l'étude de Cathy Roche-Liger sur les poèmes de Paul Durcan.

La transparence

La définition du mot transparence selon le CNRTL est : « propriété qu'a un corps, un milieu, de laisser passer les rayons lumineux, de laisser voir ce qui se trouve derrière [...] luminosité, clarté de l'atmosphère [...] effet que produit la lumière dans un milieu translucide. ³⁸ » Un matériau est transparent s'il laisse passer de la lumière. Cette notion est liée à la vision, on peut voir à travers. Au sens plus figuré, si quelque chose est transparent alors il est facile à deviner et comprendre, c'est une qualité, car cela qualifie quelque chose de compréhensible et d'intelligible.

L'opacité

Par opposition, le mot opaque selon le CNRTL se définit comme quelque chose : « qui s'oppose au passage de la lumière, d'un mouvement ondulatoire quelconque [...] qui ne laisse pas passer le soleil [...] qui est noir, sombre, sans lumière [...] qu'on ne peut comprendre ; dont on ne peut entièrement saisir le sens, la signification [...] qui ne se laisse pas pénétrer, traverser. ³⁹ » Cette notion est au contraire de la notion de transparence, un matériau opaque ne laisse pas

³⁸ « Transparence : Définition de Transparence », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 2 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/transparence>

³⁹ « Opaque : Définition de Opaque », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 2 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/opaque>



Anastasia Glock, *Portrait*, 2018

passer la lumière, on ne peut rien voir à travers. Si une notion est qualifiée d'opaque, cela veut dire que ce que l'on essaie de communiquer est incompréhensible, embrouillé, inaccessible.

Un matériau peut être plus ou moins transparent. Son degré de transparence peut empêcher la personne qui regarde de pouvoir observer tout en détail, sa vision est voilée. Lorsque quelqu'un regarde à travers un Plexiglas semi-transparent, il peut décrypter un peu ce qui est derrière, mais certaines parties sont illisibles. Ce qui est semi-transparent est aussi semi-opaque, le degré de transparence est lié au degré d'opacité.

Nous pourrions donc conclure que si un matériau a un faible degré de transparence (autrement dit un haut degré d'opacité) la vision est trouble, la lumière passe faiblement à travers, ce qui est discerné est voilé, impénétrable et mystérieux. Cependant, si le matériau a un haut degré de transparence (un faible degré d'opacité) la vision est claire, la lumière transparaît. Cela donne une impression de luminosité, une image déchiffrable, limpide et pure.

Portrait

Pour cette partie, je souhaite décrire et analyser deux de mes travaux qui jouent avec la transparence et l'opacité. Tout d'abord, j'ai choisi un portrait. Ce travail est une impression sur papier de format A3. Nous pouvons distinguer trois plans, le premier plan est un visage de femme, le second est un paysage et le dernier est une image très floue d'un intérieur. Le visage de la jeune femme est au centre de l'image, elle est de face, son regard est dirigé vers le haut, c'est une photographie de ma petite sœur. Derrière son visage, l'arrière-plan est flou, on peut distinguer dans l'image des fenêtres, des chandeliers et des miroirs, photographie prise dans la salle des glaces au château de Versailles.

Nous pouvons aussi voir qu'il y a une autre image superposée en transparence. C'est un paysage de montagne. On distingue plusieurs collines, à droite il y a un homme, de dos, il marche sur un chemin, à sa droite on voit de grosses pierres, c'est mon père. J'ai pris cette photographie lors d'une randonnée avec mon père et des amis lors de notre descente de la montagne.

Ces deux images ont été retravaillées sur Photoshop, elles sont superposées, celle du dessus a un faible degré d'opacité ce qui permet de voir celle qui est dessous. On peut donc voir les deux images ensemble grâce à cette transparence. Ces deux images ont aussi une qualité visuelle. Elles se complètent dans leurs compositions, le visage est au centre, les chandeliers sont de

chaque côté du visage, la ligne des montagnes crée une bande horizontale, l'homme de dos se démarque à droite.

L'image a une grande valeur personnelle. Quand je regarde ce portrait de ma sœur et ce paysage de montagne, mon esprit se remémore de nombreux souvenirs. Je me souviens des doux moments partagés avec ma sœur lors de notre visite du château. Je me remémore aussi la descente de la montagne avec mon père et du merveilleux coucher de soleil.

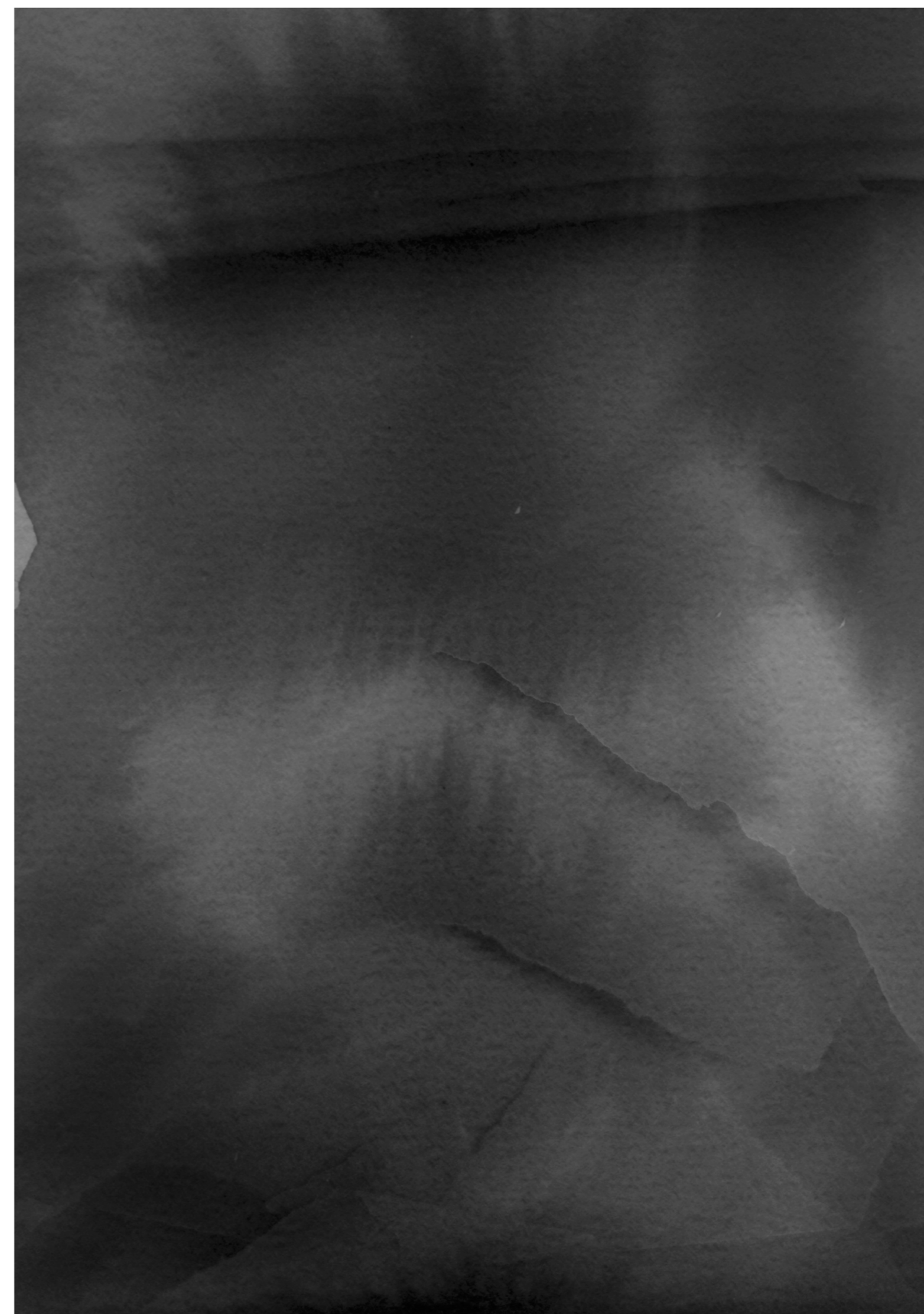
Le jeu de transparence permet un dialogue entre les deux photographies. Cette superposition joue avec la différence de proportion, le portrait prend beaucoup de place sur la page, alors que l'homme qui marche est petit. Ce jeu de transparence permet aussi de lier deux photographies prises dans deux lieux bien différents : un portrait à l'intérieur et un dans les montagnes.

Lavis

La seconde œuvre est une installation lumineuse. Dans une salle sombre j'ai projeté sur le mur avec un rétroprojecteur une image imprimée sur du papier Rhodoïd transparent. Ce sont trois images en format portrait en noir et blanc.

L'image est faite à partir de deux visuels. Premièrement, ce sont plusieurs photographies. On perçoit plusieurs des détails en transparence, le papier calque est un papier transparent, dans ces photographies on peut voir plusieurs couches. L'autre chose que l'on remarque sont les découpes qui forment des contours très nets.

Deuxièmement, les autres visuels sont des scans réalisés à l'aide d'une imprimante de plusieurs lavis à l'encre sur papier aquarelle. On peut voir des taches organiques sur papier avec des parties très saturées et sombres et d'autres parties sans encre où l'on voit le blanc et le grain du papier. Lorsque j'ai créé ces images, mon intention était simple, je voulais créer une série de taches très libres et aléatoires faites à l'encre. J'ai donc juxtaposé ces deux séries de visuels grâce au logiciel Photoshop en jouant avec le degré d'opacité.



Anastasia Glock, *Lavis, 1^e image*, 2022

La série de photographies de papier calque et celle de scans de taches à l'encre possèdent des éléments similaires. Les deux groupes d'images représentent du papier, l'un du papier calque et l'autre du papier aquarelle. J'ai aussi manipulé le papier, je l'ai déchiré et j'ai peint par dessus.

En juxtaposant ces deux visuels, j'en crée une nouvelle, elles sont en dialogue, les deux coexistent. Notre pensée imagine et essaie de faire sens. On peut voir une forme organique et nébuleuse, quelque chose de céleste. Le grain du papier et ce calque déchiré peuvent nous rappeler une roche, un paysage ou des vagues.

On voit dans cette projection un triptyque, ces trois images les unes à côté des autres ajoutent une autre forme de conversation à l'œuvre. Lorsqu'il voit ce triptyque dans une salle sombre, le visiteur est attiré par la lumière. Il voit cette source de lumière et est poussé à concentrer sa vision sur cette installation. Cet effet est hypnotique et immersif.

Enfin, tout comme le portrait, l'image de cette projection n'est visible que grâce à sa transparence. Celle-ci nous permet de voir plusieurs images ensemble au même moment. Cependant, pour que les deux coexistent, il faut qu'elles omettent une partie de leurs propres images. Chaque image doit donner d'elle-même pour que l'autre puisse être visible. On ne voit pas la photographie du papier calque déchiré ni celle du scan du papier aquarelle à 100 %. Pour que les deux coexistent, elles doivent s'effacer un peu mutuellement.

Paul Durcan, l'ekphrasis

Pendant ma recherche, j'ai trouvé un texte qui m'a intriguée, car le titre comportait plusieurs notions clefs en rapport avec ma propre pratique. Ce texte est nommé *Transparence et opacité des ekphrasis et palimpsestes de Paul Durcan*⁴⁰. Cathy-Roche-Liger a récemment soutenu une thèse de doctorat en français sur Paul Durcan. Paul Durcan est un poète irlandais né en 1944 qui a écrit plusieurs poèmes qui sont des ekphrasis. La *National Gallery of Ireland* et la *National*

⁴⁰ Cathy Roche-Liger, *Transparence et opacité des ekphrasis et palimpsestes de Paul Durcan*. Polysèmes, Revue d'études intertextuelles et intermédiaires, Société Angliciste : Arts, Images, Textes, [en ligne], Octobre 2015, n°13, [Consulté le 15 avril 2021]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/polysemes.350

Gallery de Londres a fait une commande à Paul Durcan. Deux recueils furent écrits grâce à ce financement, *Crazy About Women*⁴¹ et *Give Me Your Hands*⁴².

Le mot ekphrasis vient du grec, selon le *dictionnaire grec et français* — Anatole Bailly. Le terme *ekphrasis* vient du verbe *ekphrasien* qui renvoie à l'action « d'expliquer tout au long, exposer en détail, d'où décrire. ⁴³ »

C'est un texte qui décrit une œuvre d'art. « Le but de cette forme littéraire est de faire en sorte que le lecteur envisage la chose décrite comme si elle était physiquement présente. ⁴⁴ »

Les poèmes *ekphrasis* de Paul Durcan sont en dialogue entre le visuel et le verbal. « Un poème *ekphrastique* est une description vivante d'une scène ou, plus communément, d'une œuvre d'art. Par l'acte imaginaire de raconter et de réfléchir sur "l'action" d'une peinture ou d'une sculpture, le poète peut amplifier et élargir sa signification.⁴⁵ »

Dans mon travail d'écriture de mémoire, je suis en train d'essayer de mettre des mots pour décrire ma pratique plastique. Mon mémoire possède souvent des moments où je fais des *ekphrasis*. Pour mieux comprendre son travail plastique, la réflexion passe parfois par une élaboration textuelle. L'image est en dialogue avec le texte, le texte décrit et parfois interprète l'image. Il y a un lien entre l'écriture et la création plastique. Cette réflexion verbale influence ensuite notre démarche créative. J'imagine comment raconter en mot cette pratique plastique. L'écriture de ma réflexion m'aide tout d'abord à mieux comprendre ma pratique, mon mémoire sera ensuite une trace verbale de ma pratique créative.

⁴¹ Paul Durcan et National Gallery Of Ireland (dir.), *Crazy about women : poems ; [on the occasion of the Exhibition Crazy About Women at the National Gallery of Ireland ; 15 October - 20 December 1991]*, Dublin, [s. n.], 1991.

⁴² Paul Durcan, *Give me your hand : poems*, London, Macmillan, National Gallery Publications, 1994.

⁴³ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1984.

⁴⁴ Marjorie Munsterberg, *Ekphrasis - Writing About Art*, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 30 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>

⁴⁵ « Ekphrasis | Poetry Foundation », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 30 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis>

Je trouve que dans ce texte, l'analyse de cette transparence et de cette obscurité est intéressante. Cathy Roche Liger parle d'une « transparence trompeuse ⁴⁶ » et d'une « opacité révélatrice ⁴⁷ ». En jouant sur l'opacité et la transparence on perçoit une nouvelle image, quelque chose qui se déploie, qui est dérivé d'une autre. Cette juxtaposition est une métamorphose, le sens est plus profond, il est manipulé et hybride.

Le palimpseste

Un palimpseste est « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau.⁴⁸ » Au moyen âge pour écrire un nouveau texte, les copistes effaçaient le texte d'un parchemin et écrivaient un nouveau texte par-dessus, cependant la trace du texte était encore un peu visible.

Le palimpseste couvre et masque à la fois un texte qui est illisible, cependant il est aussi transparent. Le texte dessous est apparent et tout de même visible. Ce manuscrit a déjà été utilisé, le texte préexistant n'a pas complètement disparu, il est recouvert d'une autre couche, mais il est quand même présent. Sur ce support, on voit apparaître la trace d'une version antérieure.

Ma pratique superpose plusieurs images l'une sur l'autre, les couches sont transparentes, ainsi mon travail peut ressembler à un palimpseste. Par exemple, le travail nommé *Portrait* est en quelque sorte un palimpseste. L'image de dessous est celle d'un paysage de montagne, le portrait de ma sœur est l'image qui recouvre l'image de dessous. Ce jeu de transparence est comme un palimpseste, mais contrairement à lui, les images de dessus et de dessous ont une valeur égale. Dans un palimpseste, l'auteur efface un texte et écrit un autre par-dessus. Mon désir dans mon travail n'est pas de réécrire et d'effacer mais de jouer avec la transparence des deux images pour qu'elles coexistent.

⁴⁶ Cathy Roche-Liger, Transparence et opacité des ekphraseis et palimpsestes de Paul Durcan. Polysèmes, Revue d'études intertextuelles et intermédiaires, Société Angliciste : Arts, Images, Textes, [en ligne], Octobre 2015, n°13, [Consulté le 15 avril 2021]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/polysemes.350

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1992.

Ainsi se termine cette troisième partie, nous avons tout d'abord mieux compris la notion de transparence et d'opacité. J'ai ensuite décrit et analysé quelques-uns de mes travaux plastiques qui possèdent des aspects transparents et opaques. J'ai enfin fini avec l'étude de la notion d'*ekphrasis* et de palimpseste. Je trouve cette comparaison entre ma pratique et ces deux notions intéressantes, cela me permet de mieux comprendre et mieux expliquer ma pratique artistique.

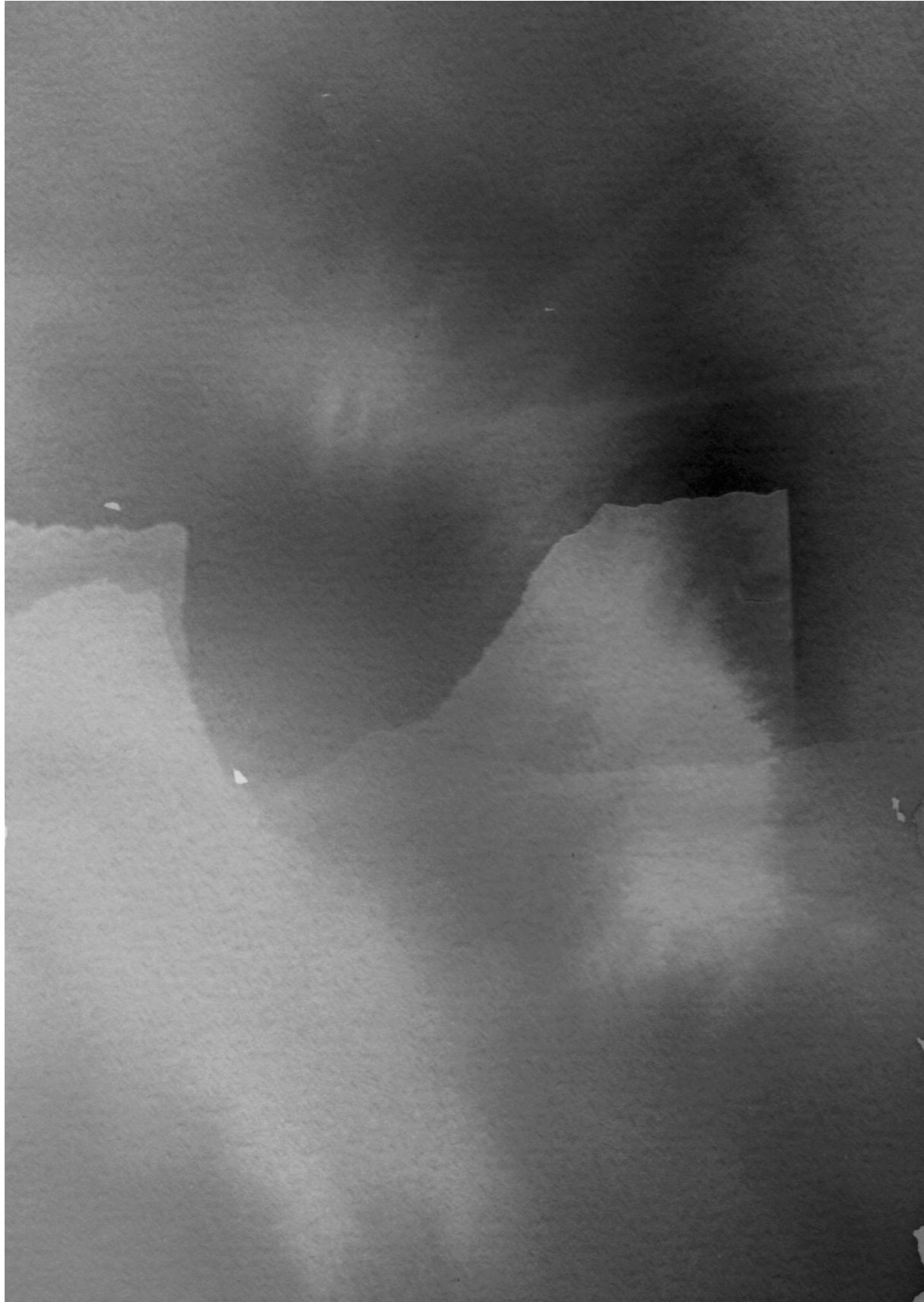
Pour conclure ce second chapitre, je voudrais de nouveau rappeler la problématique de ce mémoire : « Dans quelle mesure le jeu d'ombre et de lumière dans l'art contemporain permet-il de révéler l'invisible ? » Dans ce chapitre, nous avons parlé de cette interdépendance entre l'ombre et la lumière et entre la transparence et l'opacité. Dans l'art contemporain, plusieurs artistes utilisent la lumière et l'ombre, elles sont pour eux une matière à travailler, elles sont le sujet principal de leurs œuvres plastiques. La transparence et l'opacité sont aussi des éléments qui jouent avec notre vision et qui interagissent avec l'apparition et la disparition de l'image. Ces quatre notions sont présentes dans mon travail plastique et celui de beaucoup d'autres, elles jouent avec le matériel et l'immatériel, le visible et l'invisible.

Chapitre 3 : Les effets de la représentation

I. Les effets et aspects dans mon travail

II. L'œil du regardeur

III. L'invisible



Anastasia Glock, *Lavis*, 2^e image, 2022

Chapitre 3 : Les effets de la représentation

Pour le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, je souhaite parler des effets de la représentation de l'œuvre d'art. Tout d'abord dans la première partie, j'analyserai le travail artistique quand il est fini, comme l'effet pictural, la notion de réserve, l'autochrome et le caractère tactile de l'œuvre. Dans un second lieu, je décrirai les réactions du visiteur quand il regarde une œuvre d'art, puis sa réaction face à mes travaux plastiques. Enfin, pour la troisième et dernière partie du chapitre je parlerai de la notion de l'invisible. Je ferai le lien de cette notion avec les notions abordées précédemment. Ensuite, je parlerai du choix du titre. Et pour finir, je ferai le lien de cette notion avec l'art.

I. Les effets et aspects dans mon travail

Pour cette première partie de ce troisième chapitre, je souhaite analyser mon travail quand il est fini et présenté dans son lieu d'exposition. J'énoncerai l'effet pictural et graphique, la notion de réserve, puis, j'aborderai l'autochrome et son lien avec ma pratique, je parlerai aussi d'une exposition et enfin du caractère tactile et textile de mes travaux.

L'effet pictural — Lavis

Le caractère graphique m'intéresse beaucoup dans ma pratique. En superposant mes photographies, un dessin apparaît, mes images sont parfois découpées, on découvre des lignes et des formes. Je choisis mes photographies comme un peintre choisit ses couleurs de peinture. Je superpose ces images transparentes comme on le fait à l'aquarelle, étape après étape en jouant avec les transparences et les valeurs.

Pour parler de l'effet graphique et pictural de ma pratique, je souhaite analyser de nouveau mon travail nommé *Lavis* déjà cité dans le second chapitre de ce mémoire. Dans cette projection, l'effet pictural est significatif. Pour créer ce triptyque, j'ai choisi de peindre plusieurs lavis avec de l'encre sur du papier aquarelle. Ensuite, j'ai scanné ces peintures grâce au logiciel Photoshop et j'ai superposé plusieurs couches d'images d'aquarelles et de photographies de papiers calques déchirés. J'ai ensuite baissé le niveau d'opacité pour créer un jeu de transparence entre les visuels.

Lors de la présentation de mon travail, j'ai projeté ces images sur le mur de la salle de classe. Grâce aux peintures, on avait l'impression de voir une image en profondeur. La technique de perspective est efficace pour dessiner une image qui donne une impression de profondeur. Pour cela, il faut des lignes de fuite et un point de fuite. Dans mon travail, cette profondeur n'est pas faite grâce à la technique de la perspective, au contraire, mon image ne possède aucune ligne droite.

Cet effet pictural nous rappelle les peintures et les icônes où l'on voit les cieux avec leur nue et leurs rayons de lumière. Ces nuages et rayons de lumière peuvent être liés au divin et au mystique. Les formes sont diffuses, organiques et ambiguës, à certains endroits, on peut percevoir des falaises, des strates, une arche... L'image est inextricable, le visiteur s'interroge sur ce qu'il voit et l'image lui résiste, les éléments s'entrechoquent, ils sont embrouillés et flous.

La notion de présence et d'absence

Ces contrastes visuels de lumière et d'ombre, de présence et d'absence, de négatif et de positif font que l'expérience est un peu mystérieuse. Il y a deux éléments opposés dans l'image. Je montre quelque chose tout en retirant quelque chose d'autre. L'image perd de sa consistance, elle disparaît. Dans l'une des deux photographies, la partie basse de l'image perd de sa matérialité, le paysage disparaît. On perçoit qu'il manque quelque chose, que l'image est incomplète. L'aspect minimal de ce qui reste en lumière ressemble à un souvenir qui s'évapore de notre mémoire.

La réserve

La réserve est un élément important dans la composition d'une image, c'est un endroit isolé où apparaît le fond et qui permet au spectateur un moment de pause et de respiration devant l'image. Ce choix de laisser un manque est délibéré de ma part, le blanc, le manque et l'absence sont importants dans mes projets. C'est un élément qui contraste avec les parties plus saturées et pleines, permettant un équilibre visuel.

La réserve joue aussi un rôle dans mon travail, on perçoit des parties claires, des parties blanches qui se découpent dans les vides. Cet espace entre les choses apparaît et crée une forme en creux qui a tout autant d'importance que la partie colorée et figurative. Cette partie invisible est réelle et elle est visible. En fait, je crée une contreforme, une contreforme est l'opposé de



Ignasi Aballí, *Correction*, 2022

la forme, c'est l'espace vide par rapport à l'espace rempli de la forme. Une contreforme peut aussi être la partie de la feuille qui reste après avoir découpé une forme dans la feuille. Cet effet produit une partie positive et une partie négative dans l'image, ces contreformes me paraissent tout aussi importantes que la figure qui apparaît dans l'image.

Pendant la 59e Biennale de Venise en 2022, Ignasi Aballí a exposé dans le pavillon espagnol. Cette salle semble au premier abord vide, les murs sont peints en blanc, il n'y a pas de sculpture ni de peinture accrochée au mur, il manque quelque chose. Le vide cet espace blanc ressemble à l'idée de la réserve.

L'autochrome

Lors d'une de mes visites au musée des arts décoratifs, j'ai vu l'exposition *Histoires de photographies, collections du musée des arts décoratifs* en 2021. Dans cette exposition, il y avait plusieurs autochromes de la collection. Le dispositif de ces photographies ressemble beaucoup à mon travail avec les boîtes de lumière.

La base du procédé photographique de l'autochrome a le même fondement du mélange optique que celui de la peinture néo-impressionniste et la base du divisionnisme, comme pour le peintre français Georges Seurat (1859 - 1891). Georges Seurat a basé ses réflexions sur la théorie de la couleur grâce à Hermann von Helmholtz (1821 - 1849), scientifique prussien, qui a écrit sur ses théories sur la couleur dans son texte nommé *l'Optique physiologique*⁴⁹. Georges Seurat était aussi influencé par les théories comme dans *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*⁵⁰ d'Ogden Nicholas Rood (1831 - 1902), un physicien américain. Ogden Rood a vulgarisé une référence scientifique du mélange optique : lorsqu'on superpose et additionne des couleurs, notre œil confond et recompose l'image. À partir de ce procédé, la photographie autochrome nous permet une synthèse des lumières colorées.

Lorsque le procédé de l'autochrome est apparu, les avis et réactions furent mitigés. Certains trouvaient ce procédé photographique supérieur à la technique picturale du pointillisme.

⁴⁹ Hermann Helmholtz, *Optique physiologique - Physiologie et dioptrique de l'œil*, t.1, Paris, Harmattan, 2009.

⁵⁰ Ogden Nicholas Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris, G. Baillière, 1881.

L'autochrome avait un avantage, car il avait une extrême sensibilité chromatique alors que la peinture avait ses limites. La photographie autochrome a un effet naturaliste grâce à la couleur. Au sein du mouvement photographique et pictorialisme de l'époque, l'autochrome manquait d'interprétation et de subjectivité, car c'était un mécanisme automatique. La technique picturale était plus intuitive et interprétative, car l'artiste utilisait son pinceau et sa palette.

Nathalie Boulouch est docteur en histoire de l'art et maître de conférences, dans son texte nommé : *Photographie couleur et impressionnisme : une communauté de subjectiles sensibilisés*, nous parle des débuts du procédé autochrome. Elle note que certains décrivent l'autochrome comme une « copie sans âme. ⁵¹ »

Mais l'autochrome est capable de restituer la sensation perçue et le ressenti devant le motif plus fidèlement. « La photographie reproduit les objets tels que nous les voyons. ⁵² » Certains photographes revendiquent la subjectivité de ce procédé mécanique. Nathalie Boulouch conclut en disant : « Dans ce rapprochement inédit avec la peinture, la photographie autochrome dévoile les rapports complexes qui unissent science, technique et art. ⁵³ »

Pour moi, je trouve ce lien entre la science, la peinture et la photographie très intéressant. Ces trois domaines se croisent dans cet exemple. Ma pratique n'est ni celle de la photographie autochrome ni celle de la peinture pointilliste. Ce qui ressemble à ma pratique est le dispositif que l'on utilise pour présenter les photographies autochromes.

Lors de ma visite de l'exposition permanente au musée départemental Albert-Kahn, j'ai pu voir d'autres autochromes. Albert Kahn (1860 - 1940), banquier et philanthrope français, récolta des fonds, sa vie durant. Il entreprit, recruta, forma et envoya des équipes pour photographier le monde. Ces photographies deviendront une très grande collection d'autochromes qu'il nommera les *Archives de la Planète*. En rentrant dans la première salle du musée, on peut voir un dispositif au mur qui nous expose un inventaire de photographies pour ce projet les *Archives*

⁵¹ Nathalie Boulouch, *Photographie couleur et impressionnisme : une communauté de « subjectiles sensibilisés »*, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques Persée, Portail des revues scientifiques, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 5 mai 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2009_act_132_2_1648

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*



Antonin Personnaz, *Armand Guillaumin, peintre de paysage peignant sur le motif, côte Méditerranée*, entre 1907 et 1914

de la Planète. On voit au mur un inventaire de plus de 2000 reproductions d'autochromes, c'est une expérience immersive et monumentale.

Ce qui m'intéresse dans ce mécanisme de la photographie autochrome, c'est cet aspect automatique. Si le dispositif photographique possède un mécanisme automatique, est-ce que la subjectivité du photographe disparaît ? Qu'est-ce qui relève de la machine et de mon intention créative ? Je pense que ma pratique lie ce côté mécanique et individuel. L'appareil photographique est une machine et cela m'impose des contraintes. Mais c'est aussi ma main qui choisit de cliquer pour prendre la photographie, c'est moi qui fais le cadrage et les réglages. La part mécanique de la machine et la part de ma personne sont toujours en dialogue. Ce lien est présent dans tous mes projets.

L'exposition Elles font l'abstraction

Pendant l'année 2021 le Centre Pompidou organisa une exposition nommée *Elles font l'abstraction*, selon le site web du musée :

L'exposition propose une relecture inédite de l'histoire de l'abstraction depuis ses origines jusqu'aux années 1980, articulant les apports spécifiques de près de cent dix artistes femmes. « Elles font l'abstraction » donne l'occasion de découvrir des artistes qui constituent des découvertes tant pour les spécialistes que pour le grand public. L'exposition valorise le travail de nombre d'entre elles souffrant d'un manque de visibilité et de reconnaissance au-delà des frontières de leur pays. Elle se concentre sur les parcours d'artistes, parfois injustement éclipsées de l'histoire de l'art, en revenant sur leur apport spécifique à l'histoire de l'abstraction.⁵⁴

Je suis donc allée voir cette exposition. En tant qu'artiste, cela m'a beaucoup inspirée et en tant que femme, cela m'a encouragée. Ensuite, j'ai pu lire le catalogue d'exposition à la bibliothèque universitaire. J'ai noté deux parties qui m'ont apporté beaucoup d'éléments de réflexions sur la notion d'abstraction et de photographie.

⁵⁴ Christine Macel et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Elles font l'abstraction*, [exposition, du 22 octobre 2021 au 27 février 2022, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne], Paris, 2021-2022.

Le premier texte explique le lien entre les artistes femmes et la photographie abstraite. Selon le texte, la naissance de la photographie abstraite est liée à trois facteurs : « Du développement de la photographie au service de la science, du concept moderniste de la spécificité du médium et de la volonté d'élever la photographie au rang d'art.⁵⁵ »

L'idée de photographie abstraite interroge l'essence de la photographie, elle est paradoxale, car la photographie au départ était un dispositif de reproduction d'éléments réels.

Dans cette exposition, j'ai pu voir plusieurs photogrammes. Le photogramme est une image photographique qui n'utilise pas d'appareil photographique. Nous avons vu auparavant comment cela fonctionne dans la partie sur Man Ray. Le photogramme possède un aspect abstrait qui se rapproche à la peinture abstraite.

László Moholy-Nagy (1895 - 1946) était un artiste hongrois et américain, il a écrit ceci au sujet du photogramme :

Cette méthode autorise la mise en forme de la lumière qui, en qualité de nouveau moyen de création, devra être utilisée de manière autonome, à l'instar de la couleur en peinture ou du son en musique. J'appelle photogramme cette sorte de mise en forme d'une matière récemment conquise, la lumière, recelant un fort potentiel créatif.⁵⁶

Carlotta Corpron était une photographe américaine qui rencontra Moholy-Nagy. Pour Carlotta Corpron, cette rencontre fut décisive pour sa pratique de photographe. Elle enseigna la photographie créative et écrivit sur la lumière comme médium créatif. « La lumière est un support plastique capable de créer des dessins abstraits d'une beauté et d'un intérêt extraordinaires.⁵⁷ »

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006.

⁵⁷ Carlotta Corpron, *Light as a Creative Medium*, Art Education, [en ligne], vol. 15, n°5. 1962, [Consulté le 27 avril 2023]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.2307/3186696>

Le tissu

Dans l'un de mes travaux, celui nommé *Shadow Play*, on peut percevoir la trame d'un tissu. Lors de la prise de vue, l'ombre portée de la plante est projetée sur un tissu semi-opaque non tendu, mais plutôt ondulé. Le tissu capte la lumière et l'ombre, on voit la trame sur l'image. La matérialité et le grain de la toile sont visibles sur ces photographies.

Les idées de motifs et de textures sont présentes dans mon travail. Les images sont liées pour former un motif. Je crée mes photographies de la même façon que l'on fabrique un tissu à partir de plusieurs fils. Dans mon travail, le thème de l'ombre de la déchirure et de la transparence sont des éléments visuels qui structurent mon travail. Ces thèmes récurrents créent un travail dense qui possède plusieurs couches, je superpose plusieurs images comme une trame ou un fil de chaîne dans une tapisserie.

L'aspect tactile

La relation au toucher et l'aspect matériel sont aussi des aspects importants dans ma pratique. Plusieurs de mes projections possèdent un effet paradoxal, car l'image n'est qu'une lumière projetée, mais ce que l'on pense percevoir à un aspect volumique, sculptural, tangible. Pour la projection nommée *Cimes*, on peut voir des éléments creux et lisses, plusieurs plans, un certain grain dans l'image.

Mes installations sont parfois impalpables, mais l'impression de matérialité est présente. Dans d'autres travaux comme *Surfaces Planes*, je photographie plusieurs couches de papier calques déchirés, cela ajoute aussi un aspect géologique à mon travail. Le papier est froissé, déchiré et usé. Sa texture, ses franges et déchirures sont comme des strates plus ou moins opaques qui se chevauchent.

Pour conclure, on peut noter que les effets graphiques et textiles ne sont que des illusions, le spectateur est trompé, car mes travaux ne sont parfois que de la lumière projetée au mur. Je joue avec l'impression de réalité. Quand le spectateur regarde mon travail, il s'interroge sur son expérience de ce qu'il voit.



Anastasia Glock, *Photographie, Shadow Play*, 2022



Anastasia Glock, *Surfaces Planes*, 2018



Ignasi Aballí, *Correction*, 2022

II. L'œil du regardeur

Pour cette seconde partie, je souhaite parler de la réaction du spectateur face à l'œuvre d'art, j'analyserai tout d'abord plusieurs œuvres d'art qui ont déjà été traitées dans le second chapitre, puis la réaction du visiteur face à mon propre travail.

Ignasi Aballí — Correction

Nous avons vu dans le second chapitre le travail d'Ignasi Aballí pour la Biennale de Venise en 2022. Dans cette salle baignée de lumière, le spectateur rentre dans l'espace et pense que c'est une salle vide, cette salle doit être sans une œuvre d'art, il n'y a rien à voir dans la salle. Le visiteur passe rapidement dans la salle sans faire attention, mais comme nous l'avons vu auparavant cette salle et ces murs sont l'œuvre d'art. Contrairement à ceux qui passent vite, ceux qui attendent, perçoivent les erreurs de l'espace. Au fur et à mesure, grâce aux ombres faites par la lumière, l'œil du regardeur commence à distinguer ce que l'artiste a choisi de faire. Certains spectateurs pensent que la salle est vide, ce travail interroge le rapport aux œuvres dans l'espace, ce que le visiteur voit, ce qu'il ne voit pas dans l'immédiat. Cette œuvre soulève l'idée de temporalité, souvent, il faut prendre son temps et regarder avec intention pour remarquer les choses qui sont presque invisibles.

Dans ma réflexion lors de la rédaction de ce mémoire, j'ai noté, par rapport à mon expérience personnelle, que le choix de l'éclairage dans un lieu d'exposition affecte l'expérience du visiteur. Une salle qui a l'air vide va questionner le visiteur tout comme une salle sombre.

L'assombrissement de l'exposition provoque deux réactions opposées chez les visiteurs enquêtés — la fascination et la contrainte —, et cela au cours d'une même expérience de visite. Ce phénomène semble s'expliquer par les différentes nuances de la dimension du sombre. Premièrement, la « pénombre » de l'ambiance générale apaise le regard, fascine et incite à l'imagination. Deuxièmement, le contraste des « ombres » attire l'attention, rythme la découverte et sculpte les spécimens. Enfin, certains espaces laissés dans « l'obscurité » et faiblement éclairés, comme les vitrines et les cartels, peuvent irriter et favoriser un

changement d'attention. Les visiteurs quittent rapidement ces endroits et se concentrent sur des espaces visuellement plus ergonomiques.⁵⁸

Daniel Buren — Excentrique(s), Travail in situ

Ensuite, nous nous sommes penchés sur le travail de Daniel Buren, *Excentrique(s), travaille in situ*. Cette œuvre monumentale interroge notre regard, c'est une œuvre immersive, qui est conçue pour l'espace, ce lieu est complètement transformé. Dans cette œuvre, le spectateur est actif, il traverse le grand espace en marchant. Il découvre de nouveaux points de vue dans la salle, ce qui lui permet de mieux apprécier l'œuvre.

David Claerbout — Rocking Chair

Enfin, le troisième et dernier exemple de cette première partie est une œuvre de David Claerbout, *Rocking Chair*. Lorsque le spectateur rentre dans cette salle d'un côté, il voit une vidéo d'une femme assise sur son rocking-chair à moitié endormie, elle se balance doucement de manière paisible. De l'autre côté, il voit la femme de dos comme s'il était dans sa maison. Il a l'impression d'être à l'extérieur ou à l'intérieur de la maison. C'est une rencontre virtuelle, la présence de la femme est presque tangible.

Le visiteur imagine qu'elle ne fait pas attention à lui, mais l'œuvre est interactive, lorsque le spectateur passe à côté de l'écran pour sortir de la salle, la femme sur l'écran s'arrête de se balancer sur sa chaise puis se retourne légèrement pour écouter (sans nous regarder), elle vient de remarquer la présence du spectateur qui est sur le point de partir. Ce dernier est surpris, quand il sort de la salle la femme recommence à se balancer sur son rocking-chair.

Cette image en noir et blanc nous donne une impression de calme répétitif et monotone, ce n'est que lorsqu'elle se retourne que la monotonie s'arrête, elle nous a aperçus. Cette œuvre joue sur notre perception, lorsque la femme se retourne, elle nous surprend. Le côté interactif de cette vidéo est subtil, la femme réagit à notre présence, elle nous remarque, cet élément interactif démarque cette vidéo d'une vidéo non interactive qui tourne en boucle.

⁵⁸ Viviana Gobbato et Daniel Schmitt, *Éclairer pour illuminer. L'éclairage, un dispositif muséal de médiation*, La Lettre de l'OCIM, Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques Office de Coopération et d'Information Muséographiques, [en ligne], Mars 2021, n°194, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/ocim.4259



Daniel Buren, *Excentrique(s), travaille in situ*, 2012



Anthony McCall, *Solid Light Works*, 2018

Pour chacun de ces trois travaux, le rapport du spectateur avec l'œuvre est légèrement différent. Dans le premier travail, le spectateur entre dans l'espace et le questionne, il ne comprend pas ce qui lui est présenté, puis, en observant, il commence à discerner l'espace et voir des choses anormales. Je trouve que la simplicité de la mise en place de l'espace et la subtilité de l'approche de Ignasi Aballí est fascinante.

Pour le second travail de Daniel Buren, le spectateur marche dans la nef du grand palais, un espace immense. Il se déplace dans cette salle, il joue avec les reflets du miroir et trouve plusieurs points de vue pour mieux percevoir l'œuvre. Cet espace est immersif, le spectateur marche dans ce dispositif qui l'entoure. Alors que l'œuvre d'Ignasi Aballí est une énigme, l'œuvre de Daniel Buren ne possède pas ce côté mystérieux, l'espace est plus facile à comprendre et à appréhender pour le spectateur.

Enfin, dans le troisième travail, le spectateur est attiré par ces deux projections. L'installation joue sur notre compréhension et notre perception, car au départ nous pensons que les deux vidéos passent en boucle, mais à la toute fin quand on sort de salle, la femme assise sur son fauteuil tourne légèrement la tête comme si elle venait de nous apercevoir. Cet aspect de la vidéo est surprenant et inattendu pour le spectateur.

Anthony McCall — Solid Light Works

Pour continuer, je souhaite aussi analyser les quatre autres artistes que j'ai mentionnés dans le second chapitre.

Tout d'abord, les *Solid Lights* d'Anthony McCall sont des installations à grande échelle. Le spectateur rentre dans la salle, son corps passe à travers les *Solid Lights*. Souvent dans ces installations le visiteur s'engage avec l'œuvre, il enjambe, il touche, il traverse la lumière solide. C'est une expérience presque performative, le spectateur est acteur dans l'espace, il interagit avec l'œuvre.

Ann Veronica Janssens.

Quand le visiteur regarde une des œuvres d'Ann Veronica Janssens, il doit se déplacer tout autour pour mieux apprécier les détails variables. Pour *Pinky Sunset R*, le verre change de couleur en fonction de l'angle ou de la distance du visiteur. Il a une texture nacrée et irisée et reflète la lumière d'une manière particulière grâce aux couches de verre. On perçoit des moirures nacrées et des reflets iridescents qui changent en fonction de sa position face à l'œuvre.

Les reflets et iridescences intriguent le spectateur. La vision de l'œuvre change et par conséquent l'expérience est toujours différente. Lors d'une interview avec Ann Veronica Janssens, elle a dit que :

Il est très difficile d'en percevoir une couleur parce que tout est fonction du mouvement de l'observateur, de la position de la sculpture, de la lumière et de la manière dont elle la frappe... On perçoit chaque fois quelque chose de différent. Il y a toujours cette idée de l'échappée dans mon travail.⁵⁹

Tout comme *Pinky Sunset R*, le diptyque *Frisson bleu, frisson rose* joue aussi avec notre perception grâce aux reflets et aux transparences de l'œuvre. Au fur et à mesure, l'œil du spectateur remarque ces ressemblances et ces différences. Pour mieux apprécier les deux derniers travaux *Pinky Sunset R* et *Frisson bleu, frisson rose*, il faut se déplacer autour de l'œuvre. On voit alors tous les détails complexes de la texture du verre, les altérations de lumière sur le support qui change de couleur.

James Turrell

Le troisième artiste est James Turrell. Pour l'œuvre *From the Ganzfeld séries* lorsqu'on rentre dans cette salle, l'expérience est immersive et sensorielle, le lieu est captivant, le public est absorbé dans l'espace. Le visiteur perd ses repères et a l'impression de flotter, il n'arrive pas à déchiffrer les proportions de la salle et a l'impression qu'il est dans un espace infini comme si la salle n'avait pas de limites.

⁵⁹ Jean-Luc Cougy, Ann Veronica Janssens à la Collection Lambert, En revenant de l'expo ! [en ligne], 21 septembre 2022, [Consulté le 19 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.enrevenantdelexpo.com/2022/09/21/ann-veronica-janssens-entre-le-crepuscule-et-le-ciel-a-la-collection-lambert/>

Le terme allemand *Ganzfeld* en psychologie signifie une expérience de privation perceptuelle⁶⁰. Dans les œuvres de James Turrell parfois on perd la perception des limites de l'espace, grâce à cet effet perceptuel, l'expérience sensorielle du visiteur est troublante et captivante. L'espace joue avec nos sens, c'est quelque chose d'irréel, d'illusoire, d'intemporel et d'incompréhensible.

La seconde œuvre *From the Curved Elliptical Glass séries*, joue sur l'expérience de nos sens dans un environnement, la couleur est présente et puissante, elle remplit et transforme tout l'espace. Tout comme l'œuvre *From the Ganzfeld séries* le spectateur perçoit la salle comme vide, l'expérience est immersive, méditative et sensorielle. Ces deux travaux ont aussi un rapport singulier avec le spectateur. Lorsqu'il rentre dans ces deux salles, il est immergé, sa perception de l'espace et du temps est brouillée. Il pense que l'espace autour de lui est infini, il est captivé par la lumière colorée et il ressent un calme profond.

Barbara Kasten

Enfin, pour la quatrième et dernière artiste Barbara Kasten, l'œuvre *Scenario* joue sur notre perception de la réalité et de l'illusion. Elle provoque un paradoxe entre deux notions, le tangible et l'intangible. L'installation est très matérielle, cette construction est présente et tangible, mais aussi la lumière projetée est immatérielle et intangible.

Le rapport du spectateur devant une photographie en deux dimensions est différent de celui devant une installation. Une photographie ne peut que proposer qu'un seul point de vue au spectateur, alors que pour une installation, le spectateur peut marcher autour de l'œuvre, ce qui lui permet de la voir sous différents angles.

Le rapport de la lumière à la mise en scène d'un espace d'exposition est indéniable et le rapport du spectateur à une œuvre peut être influencé négativement ou positivement en fonction de l'éclairage. Le spectateur chez les *Solid Lights* de Anthony McCall marche dans l'œuvre, il se sent immergé dans l'œuvre et il joue avec cette lumière qui lui semble presque palpable. Tout comme *Solid Light Works*, pour les œuvres d'Ann Veronica Janssens, il faut se déplacer autour de l'œuvre pour mieux la percevoir et apprécier ses subtilités. Contrairement à *Solid*

⁶⁰ Nicole Vono, La lumière comme créatrice d'atmosphères immersives, Mémoire, Master, École nationale supérieure d'architecture Montpellier | La Réunion, 2019-2020 [en ligne], [Consulté le 4 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.montpellier.archi.fr/wp-content/uploads/2020/10/2019-2020_DPEA-Sceno_ALVES-VONO_LumiereCreatriceAtmosphereImmersive.pdf

Light Works, les trois travaux d'Ann Veronica ne sont pas immersifs. Les proportions des deux travaux de James Turrell sont aussi immersives que *Solid Light Works*, le spectateur se trouve dans l'œuvre. Il est entouré par cette lumière, il est troublé. L'espace joue avec ses perceptions, l'œuvre lui semble être une illusion. Pour finir, l'installation de Barbara Kasten n'est pas interactive. Le spectateur regarde cette installation, il l'observe de loin et peut en faire le tour.

Le mot « exposer » veut dire étymologiquement mettre en vue ou mettre en lumière. Dans un espace d'exposition, le spectateur se déplace, il interagit, il perçoit les œuvres. L'intention que portent les lieux d'expositions à la lumière permet une meilleure expérience, interaction et immersion du visiteur avec l'œuvre de l'artiste et doit faire l'objet d'une vraie réflexion. Par ailleurs, les nouvelles œuvres d'art qui utilisent la lumière comme médium sont singulières et innovantes car elles jouent avec notre perception même de l'œuvre.

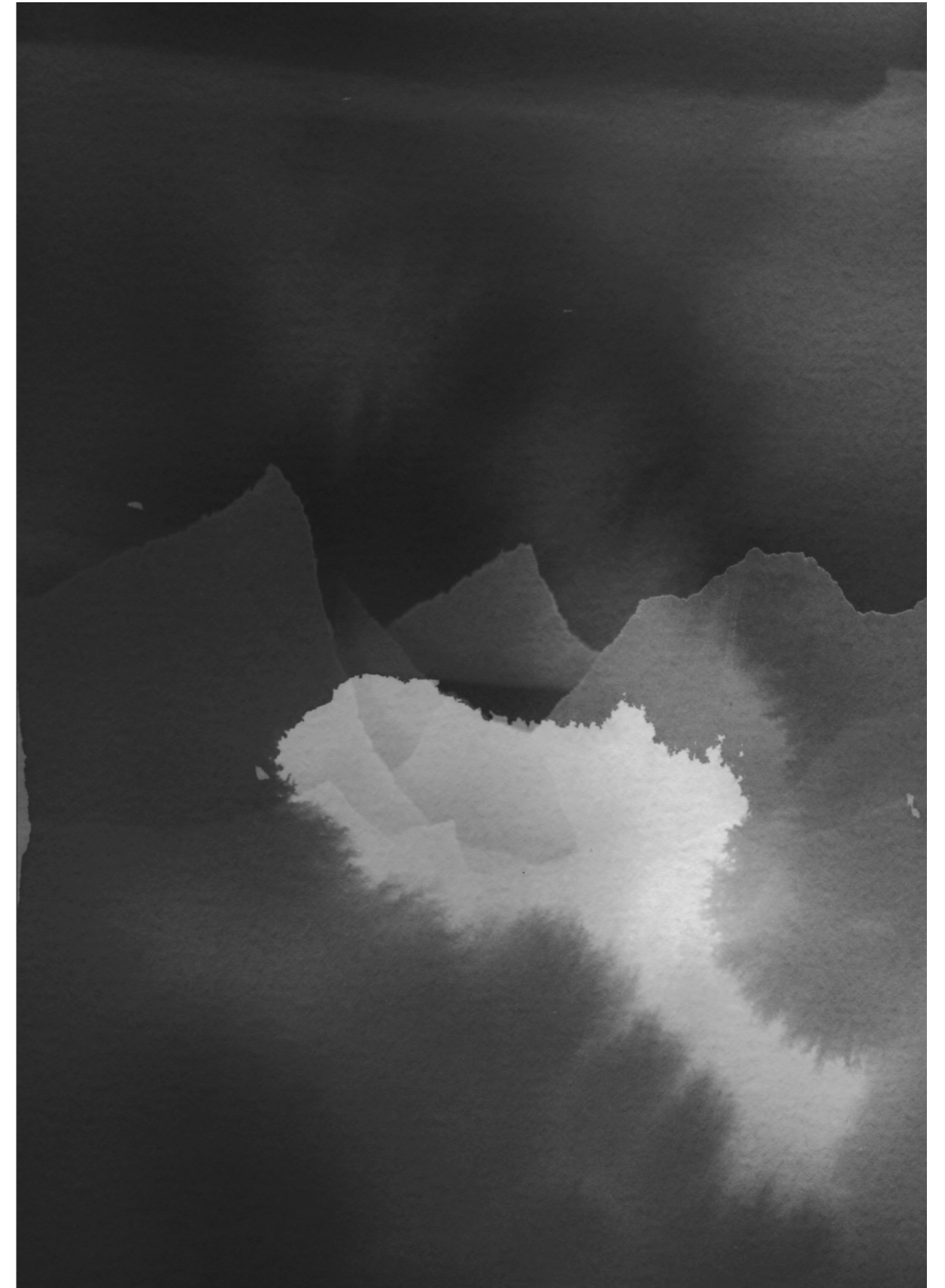
La mise en scène

Pour continuer, j'analyserai la réaction du spectateur face à mon travail plastique.

Tout d'abord, la part de scénographie est très importante. Pour *Lavis*, je mets en scène un mur, l'image est formée comme un triptyque, il y a trois images. On peut considérer que c'est une image globale, autrement dit il y a plusieurs scènes, mais c'est le même tableau. Les trois pans sont en dialogue, il y a une fine ligne de césure noire entre elles, mais cette césure est plus comme une charnière. Ce paysage est imaginaire, la projection remplit tout le mur, l'effet est immersif, c'est comme une fenêtre ouverte qui nous projette dans un autre univers, un monde qui s'apparente au rêve.

Perception de mouvement

Dans la projection nommée *Lavis*, l'œil du spectateur essaie de faire sens de ce qu'il voit. Grâce à son imagination, il perçoit un paysage. De plus, lorsqu'il se concentre sur l'image, il a une impression de mouvement. Ses yeux circulent sur l'image et il y a un effet d'illusion d'optique qui crée du mouvement. Les formes se déplacent subtilement, c'est hypnotique. L'image joue avec le sens de la vue, notre vision a l'impression de voir des dédoublements, des effets de simultanéité. Cet effet est proche du cinéma, car le cinéma est une image dite fixe en mouvement. L'expérience cinématographique est constituée de trois éléments : la lumière, la projection et le mouvement. Ce sont ces trois éléments qui rappellent mon travail, car j'utilise



Anastasia Glock, *Lavis*, 3^e image, 2022



Anastasia Glock, *Souvenirs*, 2021

aussi la lumière et des moyens de projection. Le lien avec le mouvement est un peu plus subtil, dans mes travaux, ce n'est qu'une impression de mouvement.

Le caractère géologique

Dans le projet nommé *Souvenirs*, les photographies sont assez abstraites, on a du mal à reconnaître la source de cette image, elles ont un caractère figuratif. Un des aspects de ces images est son côté géologique. On peut percevoir un paysage de mer avec des vagues et des remous. On peut aussi voir un paysage de montagnes, de brume et de nuages. Il y a à la fois un côté céleste et atmosphérique, mais aussi l'impression de roches et de pierres. Le spectateur peut être dans l'incompréhension face à ce travail, il y a une sorte de paradoxe, les mondes et les paysages perçus sont très différents. L'image est comme un mirage, un dédoublement.

La perception d'un paysage

Lorsqu'on regarde plusieurs de mes projets, on perçoit souvent un paysage de nature. Avec ces couches de papier plus ou moins opaques, notre regard imagine et interprète ce qu'il voit comme une illusion de paysage de montagnes enneigées, de la brume ou des nuages. Mais ce n'est qu'une impression. Dans un de mes travaux nommé *Paysage*, l'image est faite à partir de plusieurs bandes de papier superposées les unes sur les autres, je fais, en quelque sorte, une scénographie.

Le détail

Quand nous observons de près le papier froissé dans mon travail nommé *Paysage*, on perçoit des rides et des empreintes comme une impression de peau. Il y a un mélange d'empreintes, c'est la dimension morphologique de ce travail. On peut voir des plis et des rides, ces images ont aussi un côté microscopique et scientifique, comme la découpe d'un tissu cellulaire. Avec tous ces papiers déchirés on a l'impression de voir des microsillons, des éléments géologiques ou minéraux. Si l'image représente un détail microscopique élargi, il y a aussi un jeu de proportion, on révèle un élément infiniment petit disproportionnellement.

Une image qui crée des réactions contraires chez le spectateur

J'ai observé que mes images peuvent créer chez les spectateurs des réactions contraires. L'un peut se trouver dans une attitude contemplative, mais l'autre, face à cette image, pense voir un paysage dévasté. Les images de la nature apportent un sentiment de calme en opposition à une image de ville bruyante par exemple. Les herbes ont l'air de bouger, on a une impression de mouvement. Mais cette image est aussi fragile et délicate. Certaines parties sont brouillées, comme avec de la poussière. Ce paysage, devant le spectateur, donne aussi une impression de dévastation, on aperçoit quelque chose qui ressemble à ce qui résulterait de l'éclatement d'une bombe atomique. Les ruines d'une ville sont déconstruites, comme en décombres.

Le phénomène primaire et le phénomène secondaire de la perception

Lorsque l'on perçoit quelque chose, selon le philosophe, psychologue et théoricien allemand Carl Stumpf⁶¹ (1848 - 1936), nous expérimentons immédiatement un phénomène sensoriel puis nous expérimentons un second phénomène qui est en lien avec notre mémoire. Pour lui, il existe deux sortes de phénomènes, les phénomènes primaires et les phénomènes secondaires.

Dans mon travail, celui qui regarde perçoit tout d'abord l'installation devant lui, puis il utilise sa mémoire visuelle et il compare l'installation à ses souvenirs visuels, les formes peuvent rappeler un paysage de montagnes, des nuages ou de la brume... Ainsi, nous remarquons l'expérience des deux phénomènes.

Le jeu de superposition

Dans mon travail, on perçoit souvent un jeu de superposition. Avec ces images superposées sur ces boîtes lumineuses, on note des parties floues et des parties contrastées qui se cachent et qui se dévoilent. Les points de vue sont complexes, les plans multiples et translucides sont en dialogue. Graduellement, on capte et on restitue ce que l'on voit. Ainsi, un peu comme l'idée de métamorphose, ce paysage d'images évolue et change. La nouvelle image apparaît lorsqu'on se concentre sur ce qui est présenté. Les détails apparaissent et se matérialisent progressivement.

Le jeu de proportion

J'ajoute au jeu de superposition le jeu de proportion et d'échelle différentes dans mon travail, la photographie d'une fleur vue de près est superposée avec un paysage de montagne. Plusieurs points de vue de perspective sont superposés, une fleur peut être aussi grande qu'une montagne.

Grâce à ces deux jeux, ce travail devient en quelque sorte une illusion qui sort et est en décalage par rapport au réel, je crée un monde imaginaire qui raconte une histoire inconnue. Ces deux choix de superposition et de proportion agissent en premier lieu sur la perception des formes. Certains éléments vont se croiser et se mélanger et, à partir de deux images distinctes, une troisième et nouvelle image apparaît. Les images superposées vont créer des ombres sur l'image de dessous, ainsi la lumière sera moins visible à certains, grâce aux ombres portées.

Une nouvelle réalité

À partir de ces plans translucides multiples, je crée un nouveau monde, un univers poétique qui sort du réel. L'image incite le spectateur à imaginer et deviner ce que cela représente. Dans mes images, le regard traverse l'image photographique, quelque chose de dissimulé apparaît au travers des couches et se révèle. Nous essayons de faire sens de l'image, mais elle n'est que partielle. On ne perçoit pas tout, il y a des éléments dans l'ombre, des éléments flous. J'ouvre une sorte de fenêtre, c'est l'occasion pour le spectateur de se projeter dans un lieu imaginaire qui s'apparente au rêve. Ce sont des images que j'assemble, que j'imagine et que je transforme et qui ont un aspect illusoire. Quand on rêve la nuit, notre pensée imagine toute sorte d'images, forme un monde fictif à partir d'éléments de notre mémoire du réel.

Dans cette seconde partie de ce dernier chapitre, nous avons pu étudier la réaction du spectateur face à une œuvre d'art. Nous avons repris les œuvres d'art qui étaient évoquées dans la partie sur la lumière du second chapitre. Ensuite, nous avons parlé de la réaction du visiteur face à mon travail plastique.

⁶¹ Georges Thines, Gestaltisme, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/gestaltisme/>



Anastasia Glock, *Photographie Serres d'Auteuil*, 2022

III. L'invisible

Pour la troisième et dernière partie de ce dernier chapitre, je voudrais mieux comprendre cette notion de l'invisible. Tout d'abord, je vais lier cette notion à celle de la lumière et de l'ombre et à celle de la transparence et de l'opacité, puis je vais parler de ce choix de titre *Invisible Visible* pour mon mémoire. Enfin, je vais conclure avec le lien entre l'invisible et l'art.

La lumière, l'ombre et l'invisible

Dans le second chapitre de ce mémoire, nous débuté par la notion de la lumière et de l'ombre et de son lien avec l'art et par la notion de visible et d'invisible. La lumière est indispensable pour voir :

Mais avant toute chose, la lumière est la condition de possibilité du visible. Sans lumière, le visible n'est pas. Et quand le monde se présente à nous, c'est inmanquablement par l'interaction de la lumière et de la matière. Non pas seulement que la lumière éclaire, mais c'est aussi de son altération que naissent les sensations de couleur et d'espace. Le visible s'actualise donc grâce à la lumière et les arts visuels, s'intéressant aux modes d'apparition du monde, en passent nécessairement par elle.⁶²

La notion de l'ombre se rapproche plutôt de l'invisible, mais elle s'en différencie aussi. L'invisible, c'est quand il n'y a rien à voir, alors que l'ombre cache quelque chose et empêche la vue. L'objet est tout de même présent et si on le met proche d'une source de lumière il est possible de le voir.

L'opacité, la transparence et l'invisible

En second lieu, dans ce second chapitre, nous avons aussi analysé la notion d'opacité et de transparence. Le mot « transparent » renvoie à quelque chose de clair, quelque chose d'ouvert et de visible. La notion de transparence est liée à la clarté, cependant, même lorsque quelque chose est visible et que rien n'est caché, il peut tout de même ne pas être compréhensible. Par exemple, on peut entendre une langue, mais ne rien comprendre de ce qui est dit, car on ne parle pas cette langue.

⁶² Charlotte Beaufort (dir.), *La lumière dans l'art depuis 1950*, Pau, PUP, Figures de l'art, n°17, 2009.

Le mot « opaque » renvoie à quelque chose de caché, d'impénétrable, d'incompréhensible et de flou. L'opacité peut-être similaire à la notion d'invisible. Pourtant, la notion du mot invisible est plus forte. Quelque chose d'opaque est caché mais tangible, cependant quelque chose d'invisible est imperceptible et non visible.

Le choix du titre

Le mot invisible est lié à la vision, c'est ce qui échappe à notre vue, car ce n'est pas visible. J'ai choisi le titre *Invisible Visible*, en écrivant ce mémoire je me suis posé la question : « Pourquoi ai-je choisi ce titre ? Pourquoi m'intrigue-t-il autant ? »

En pensant à ce titre *Invisible Visible*, j'ai pensé à nos cinq sens indispensables pour appréhender le monde autour de nous. Notre perception du monde se fait grâce à eux. Pourtant, notre habilité à percevoir complètement le monde est limitée, nous sommes tous constamment en train de faire sens du monde qui nous entoure.

Entendre une musique, mais ne pas pouvoir la sentir.

Voir une peinture, mais ne pas pouvoir la goûter.

Toucher la main de quelqu'un, mais ne pas pouvoir l'entendre.

Sentir une rose, mais ne pas pouvoir la toucher.

Goûter une fraise, mais ne pas pouvoir la voir.

L'invisible est quelque chose qui nous échappe, se dérobe et refuse parfois à se manifester. Je pense qu nous pouvons nous poser la question : « Quand nous ne pouvons pas voir quelque chose, comment savons-nous que cela existe ? » Quelque chose peut exister sans que je l'aie vue, nous pouvons ignorer l'existence de quelque chose ou ne jamais avoir fait l'expérience de quelque chose. Nous ne pouvons pas tout connaître, ce n'est pas en notre capacité.

Nous ne savons pas tout, cela fait partie de nos limites, beaucoup de choses sont cachées ou confidentielles, nous pouvons avoir du mal à discerner ou déceler quelque chose. L'ignorance est une réalité, mais ne soyons pas de ceux qui refusent de voir quand quelque chose est visible. Parfois, nous n'avons jamais fait l'expérience de quelque chose, mais cela ne veut pas dire que ce n'est pas vrai et que c'est une fausse information.

Notre vie est un constant passage où nous faisons notre propre chemin. Nous parcourons le monde, nous partageons nos expériences avec d'autres, nous découvrons de nouvelles choses. Nous désirons conserver la mémoire des choses et des événements, nous les écrivons dans un journal, nous gardons une trace en créant un album photographique, nous sauvegardons nos documents importants. Nous voulons que rien ne disparaisse.

Quelques exemples de choses qui ne sont pas visibles à l'œil nu

Les micro-organismes, les atomes et les microbes sont invisibles à l'œil nu, nous ne pouvons les voir que grâce à des dispositifs comme des microscopes. Je pense aussi que la perception de notre galaxie et de l'univers est très limitée. L'air est aussi quelque chose d'invisible, mais omniprésent. La brume, les nuages, la poussière, la nuit, sont des éléments qui peuvent dissimuler et cacher quelque chose et nuire à notre visibilité. L'invisible peut être un lieu inexploré comme l'abîme dans les océans. L'abîme est insondable, ses profondeurs sont abyssales, nous ne pouvons toucher le fond.

Parfois, nous pensons voir quelque chose qui nous semble visible alors que cela ne l'est pas. Certaines personnes ont pu avoir des hallucinations, des visions ou des apparitions. La maladie et le handicap peuvent être quelque chose que l'on qualifie d'invisible. Les coutumes et la culture d'un peuple peuvent avoir des éléments qui pourraient nous paraître invisibles et incompréhensibles.

L'aspect spirituel

Dans beaucoup de croyances, il existe un monde invisible, surnaturel, spirituel, comme les anges, fantômes, fées, génies invisibles et forces invisibles...

Du côté des religions, celui qui est religieux prie à son Dieu, il croit parler à Dieu qu'il ne peut pas voir. Dans le livre de la Bible, la foi est quelque chose d'invisible. On voit dans l'épître aux Hébreux que l'auteur définit la foi comme : « la ferme assurance des choses qu'on espère, la démonstration de celles qu'on ne voit pas.⁶³ » La foi est liée à l'espérance, c'est une assurance et une pleine confiance dans l'avenir.

⁶³ *La Bible: Segond 21*, Romanel-sur-Lausanne (Suisse) Lyon, Société biblique de Genève diff. la Maison de la Bible, 2007. Hébreux chapitre 11 verset 1

Le Horla

Guy de Maupassant (1850 - 1893) était un écrivain et journaliste français. Il a écrit une nouvelle fantastique nommée *Le Horla*. Dans cette nouvelle, le narrateur écrit régulièrement dans son journal intime, au fur et à mesure, il parle d'une présence invisible qu'il nomme le Horla. Le Horla est une force invisible, un être surnaturel qui hante le narrateur de sorte qu'il se sent en danger. Dans cette histoire, ce qui est invisible est mystérieux et menaçant. Le narrateur dit : « ... je suis certain (...) qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau (...) doué par conséquent d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens...⁶⁴ » À un autre moment, il dit : « Celui qui me gouverne, quel est-il, cet invisible ? Cet inconnaissable, ce rôdeur d'une race surnaturelle ? Donc les Invisibles existent !⁶⁵ »

Un monde intérieur

Je pense qu'il existe aussi un monde intérieur qui est invisible, nos rêves, notre imaginaire, nos souvenirs, nos sentiments, nos sensations, nos émotions. Parfois, l'émotion qu'une personne ressent peut être énigmatique pour nous. Il faut aussi un degré d'intimité et de confiance avec la personne pour qu'elle puisse partager ses émotions. Je crois aussi que cela prend du temps pour apprendre à connaître quelqu'un, pour aller profondément dans l'intime, le vulnérable et le secret. Quand on sort de sa zone de confort avec un proche, ce qu'on ne savait pas sur cette personne devient plus clair, plus visible et compréhensible.

Le Petit Prince

Antoine de Saint-Exupéry (1900 - 1944) poète, écrivain, reporter et aviateur français. Il a écrit *Le Petit Prince*. Dans ce livre, le narrateur raconte l'histoire de sa rencontre avec le Petit Prince dans le désert. Pendant la majeure partie du livre, le Petit Prince parle de toutes les personnes qu'il a rencontrées auparavant.

Le Petit Prince narre sa rencontre avec le roi qui représente le désir de pouvoir et d'autorité, le vaniteux qui est imbu de lui-même et veut être admiré, le buveur qui veut oublier, le

⁶⁴ Guy de Maupassant, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Robert Laffont, 2020, t.2, *Le Horla*, 1886. p. 1112.

⁶⁵ *Ibid.* p. 1115

businessman qui passe son temps à compter les étoiles et a une soif de posséder. Quand le Petit Prince rencontre l'allumeur de réverbères, il dit : « celui-là serait méprisé par tous les autres, par le roi, par le vaniteux, par le buveur, par le businessman. Cependant, c'est le seul qui ne me paraisse pas ridicule. C'est, peut-être parce qu'il s'occupe d'autre chose que de soi-même.⁶⁶ »

À la fin du livre, le narrateur note cela : « Oui, dis-je au petit prince, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible ! [...] je me disais : "Ce que je vois là n'est qu'une écorce. Le plus important est invisible..."⁶⁷ » Cette déclaration « le plus important est invisible » contraste avec les conversations qu'a eues le Petit Prince avec tous les autres personnages. Je trouve aussi cette citation très touchante du Petit Prince : « Mais les yeux sont aveugles. Il faut chercher avec le cœur.⁶⁸ »

Comme dans le cas du Petit Prince nous pouvons voir cet invisible comme quelque chose que l'on recherche, qui a beaucoup d'importance par rapport à notre vie et à nos besoins matériels. Dans *le Petit Prince*, l'invisible est beau, il se voit avec les yeux du cœur.

Ce qui est décrit comme invisible dans *le Horla* ne représente pas du tout la même chose que dans *le Petit Prince*. Dans *le Horla*, l'invisible est mystérieux, menaçant, un danger, un ennemi. Il est quelque chose de méconnu, d'obscur. Alors que dans *le Petit Prince*, l'invisible est quelque chose de bon et de beau qui a plus de valeur que les choses matérielles, le pouvoir et la connaissance.

Paul Klee

Je conclurai en analysant le lien de l'invisible, du visible et de l'art visuel. Paul Klee (1879-1940) peintre suisse et allemand a écrit ceci dans son livre *La théorie de l'art moderne* : « L'art ne reproduit pas le visible. Il rend visible.⁶⁹ » Quel est le rôle de l'artiste ? Doit-il imiter la

⁶⁶ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, Folio junior, 2007. p. 57

⁶⁷ *Ibid.* p. 82

⁶⁸ *Ibid.* p. 85

⁶⁹ Paul Klee et Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

nature ou exprimer le réel ? Quel est le rôle de l'art ? Que le spectateur accède au réel ? Ou que l'œuvre d'art modifie sa perception du monde ?

Le désir de l'artiste est de rendre visible l'invisible, de révéler et de partager sa propre perception de la réalité. Quand il crée, il fait quelque chose de matériel, qui incarne quelque chose et est rendu palpable. Dans l'art moderne : « Ce qui est donc nouveau, c'est l'intrusion du non visible, tactile ou perceptible au sein même de ce qui a nom art. Surface nue. Objet absent. Pièce vide. ⁷⁰ » On peut voir aussi dans l'art contemporain ce désir de percevoir l'invisible, toucher l'impalpable, matérialiser l'immatériel.

Pour conclure cette dernière partie de ce troisième chapitre, nous avons vu le lien du titre avec les notions de lumière, d'ombre, de transparence et d'opacité. Nous avons aussi mieux compris la notion d'invisible et la raison pour le choix du titre du mémoire. Nous avons terminé cette partie avec ce lien entre l'artiste et l'invisible. Que grâce à l'œuvre d'art nous pouvons percevoir l'invisible, toucher l'impalpable, matérialiser l'immatériel. L'œuvre d'art est une fenêtre ouverte, elle nous présente des choses visuellement, elle nous révèle ce que l'on ne peut voir et que l'on ne peut toucher ou matérialiser.

Dans ce dernier chapitre, nous avons évoqué en premier les effets et aspects de mon travail. Nous avons noté que plusieurs de ces effets ne sont que des illusions, que certains de mes travaux jouent avec la réalité et la perception du spectateur. Dans un second lieu, nous avons approfondi l'étude de la réaction du spectateur face aux œuvres d'art et face à mon travail. Nous avons terminé avec une partie sur la notion de l'invisible, son lien avec le titre de mon mémoire et avec ma pratique en arts plastiques.

⁷⁰ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, In extenso, 4e éd., 2017. p. 594

Conclusion

Je voudrais rappeler la problématique de mon mémoire :

Dans quelle mesure le jeu d'ombre et de lumière dans l'art contemporain permet-il de révéler l'invisible ?

Pour répondre à cette question, dans ma première partie j'ai commencé par la description de mon processus créatif. J'ai parlé du thème de la nature comme base de mon travail. Puis j'ai analysé mon processus créatif. Enfin, j'ai expliqué comment je présente mes travaux. Lorsque l'œuvre est finie, on ne peut pas percevoir clairement quelles sont les étapes et éléments de ma démarche créative. Ce moment d'expérimentation m'est propre, je suis la seule à m'en souvenir et à pouvoir le décrire, la seule à connaître toutes les erreurs que j'ai commises, lorsque j'ai dû recommencer à zéro.

La seconde partie du texte est une analyse de l'œuvre finie. J'ai tout d'abord étudié la notion de lumière puis j'en ai décortiqué le sens et enfin j'ai décrit comment cette notion se relie à mon travail. J'ai ensuite analysé la notion d'ombre de la même manière que la notion de lumière. Enfin, j'ai étudié l'aspect de la transparence et de l'opacité. Ces quatre notions sont visibles dans plusieurs de mes travaux. Cette seconde partie parle de quatre éléments importants la lumière, l'ombre, la transparence et l'opacité. Grâce à l'analyse de ces concepts, nous pouvons mieux comprendre ces notions et voir leurs liens avec la problématique.

La troisième et dernière partie explique comment le spectateur perçoit mon travail. J'y approfondie aussi l'étude du concept d'invisible. Le spectateur parle de sa réaction, de ce qu'il voit. Enfin, nous avons pu analyser ce qu'on ne peut pas voir, en étudiant la notion de l'invisible.

Avec ces exemples de photographies et d'installations dans ma pratique et dans l'art contemporain, on voit s'articuler un jeu poétique, matériel et immatériel, d'ombre et de lumière. Ces œuvres éclairent et révèlent ce qui n'est pas visible. Grâce à elles, il est possible de toucher l'incorporel et de discerner ce qui n'est pas tangible.

BIBLIOGRAPHIE

• Actes de colloque :

LAMIEL Laura, *INTERFACE*, [Séminaire, 15 février 2023, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

NOVARINA Valère, *INTERFACE*, [Séminaire, 1er février 2023, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

RAYNAUD Jean-Pierre, *INTERFACE*, [Séminaire, 22 février 2023, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

SKODA Vladimir, *INTERFACE*, [Séminaire, 23 novembre 2022, Amphithéâtre Descartes, centre Sorbonne], Paris, 2023.

• Catalogues d'exposition :

CENTRE GEORGES POMPIDOU (dir.), *Sons & lumières : une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

CHÉROUX Clément et ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina, *Qu'est-ce que la photographie ? Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie de photographies, du 4 mars au 1er juin 2015*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Collection de photographies du Centre Pompidou, 2015.

GADY Bénédicte (dir.), *Le dessin sans réserve : collections du Musée des arts décoratifs*, Paris, MAD, 2020.

• **Définitions :**

« Lumière : Définition de Lumière », [en ligne], [s.d.], [Consulté le 14 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/lumi%C3%A8re>

« Ombre : Définition de Ombre », [en ligne], [s.d.], [Consulté le 7 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/ombre>

« Opaque : Définition de Opaque », [en ligne], [s.d.], [Consulté le 2 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/opaque>

« Transparence : Définition de Transparence », [en ligne], [s.d.], [Consulté le 2 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/transparence>

• **Expositions :**

BUREN Daniel, *Excentrique(s), travaille in situ*, [exposition Monumenta, du 10 mai au 21 juin 2012, Grand Palais], Paris, 2012.

Archives de la Planète, [exposition permanente, Musée départemental Albert-Kahn], Boulogne-Billancourt, 2023

BUREN Daniel, *Excentrique(s), travaille in situ*, [exposition Monumenta, du 10 mai au 21 juin 2012, Grand Palais], Paris, 2012.

Chefs-D'œuvre Photographiques du MoMA, [exposition, du 14 septembre 2021 au 13 février 2022, Jeu de Paume], Paris, 2021-2022.

Histoires de photographies, collections du musée des arts décoratifs en 2021, [exposition du 19 mai au 12 décembre 2021, Musée des Arts décoratifs] Paris, 2021.

JANSSENS Ann Veronica, *Entre le crépuscule et le ciel*, [exposition, du 2 juillet au 9 octobre 2022, Musée d'art contemporain Collection Lambert], Avignon, 2022.

KASTEN Barbara, *Scenarios*, [exposition, du 6 octobre 2020 au 4 avril 2021, Aspen Art Museum], Colorado, États-Unis, 2020-2021.

La Biennale di Venezia, [59e exposition internationale d'art du 23 avril au 27 novembre 2022], Venise, Italie, 2022

MACEL Christine et ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina, *Elles font l'abstraction*, [exposition, du 22 octobre 2021 au 27 février 2022, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne], Paris, 2021-2022.

MCCALL Anthony, *Solid Light Works*, [exposition, du 16 février au 3 juin 2018, The Hepworth Wakefield Art Museum], West Yorkshire, Angleterre, 2018.

TURRELL James, *Passages of Light*, [exposition, du 22 novembre 2019 au 29 mars 2020, Museo Jumex], Mexico city, Mexique, 2019-2020.

• **Mémoires, thèses :**

DENARNAUD Eugénie, *Le jardin « porte-paysage » : Rencontre des urbanités dans le détroit de Gibraltar (Tanger, Maroc)*, [en ligne], Thèse de Doctorat, Science du Paysage, Paris, Institut agronomique, vétérinaire et forestier de France, Archive ouverte HAL, 2020 [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://pastel.archives-ouvertes.fr/tel-03028570>

LECLERC Josée, *La poïétique lieu du jaillissement de l'œuvre picturale*, Mémoire, Maîtrise en arts plastiques (option création), Université du Québec, Chicoutimi, 1995.

VONO Nicole, *La lumière comme créatrice d'atmosphères immersives*, [en ligne], Mémoire, Master, École nationale supérieure d'architecture Montpellier | La Réunion, 2019-2020 [Consulté le 4 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.montpellier.archi.fr/wp-content/uploads/2020/10/2019-2020_DPEA-Sceno_ALVES-VONO_LumiereCreatriceAtmosphereImmersive.pdf

• **Ouvrages :**

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Table ronde, 2022.

BABUT Rémi *et al.*, *Nature et artifice*, Atelier International, AMUR, 2014-2015.

BAILLY Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1984.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Nachdruck. Paris, Gallimard Seuil, Cahiers du cinéma, 2016.

BEAUFORT Charlotte (dir.), *La lumière dans l'art depuis 1950*, Pau, PUP, Figures de l'art, 17, 2009.

BONNEFOY Yves, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995.

CHÉROUX Clément, *Ombres portées*, Paris, Centre Pompidou, La collection de photographies, 2011.

CZECHOWSKI Nicole (dir.), *Lumière*, Paris, éd. Autrement, Autrement Série mutations, 1991.

DAVID Bertrand et LEFRÈRE Jean-Jacques, *La plus vieille énigme de l'Humanité*, Paris, Fayard, 2013.

DURCAN Paul et NATIONAL GALLERY OF IRELAND (dir.), *Crazy about women : poems ; [on the occasion of the Exhibition Crazy About Women at the National Gallery of Ireland ; 15 October - 20 December 1991]*, Dublin, [s. n.], 1991.

DURCAN Paul, *Give me your hand : poems*, London, Macmillan, National Gallery Publications, 1994.

EDWARDS Betty Anne, *Vision, dessin, créativité*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 3e éd., 1997.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1992.

GOETHE Johann Wolfgang von, STEINER Rudolf et al., *Traité des couleurs : accompagné de trois essais théoriques*, Paris, Triades, 4e éd., 2000.

HELMHOLTZ Hermann, *Optique physiologique - Physiologie et dioptrique de l'œil, t.1*, Paris, Harmattan, 2009.

ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra, 1985.

KASTEN Barbara, KLEIN Alex, DESCHENES Liz et UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA (dir.), *Barbara Kasten - Stages : on the occasion of the exhibition Barbara Kasten*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Zurich, JRP Ringier, 2015.

KLEE Paul et GONTHIER Pierre-Henri, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

La Bible: Segond 21, Romanel-sur-Lausanne (Suisse) Lyon, Société biblique de Genève diff. la Maison de la Bible, 2007.

LEMAGNY Jean-Claude, *L'ombre et le temps : essais sur la photographie comme art*, Paris, A. Colin, Collection Essais & recherches, 2005.

MAN RAY et GUÉRIN Anne, *Autoportrait*, Arles [Montréal], Actes Sud et Leméac Babel, 1998.

MAUPASSANT Guy de, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Robert Laffont, 2020, t.2, Le Horla, 1886.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, In extenso, 4e éd., 2017.

MERLEAU-PONTY Maurice, *The visible and the invisible : followed by working notes*, Evanston, Northwestern Univ. Press, Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, 1968

MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Le mouvement des images : The movement of images*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

MOHOLY-NAGY László, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006.

PASSERON René (dir.), *Recherches poétiques*, Paris, Klincksieck, 1975.

PLATON et BRISSON Luc, *Le banquet, corrigée et mise à jour*, Paris, Flammarion, 5e éd., 2007.

PLINE L'ANCIEN, CROISILLE Jean-Michel et DAUZAT Pierre-Emmanuel, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles lettres, Classiques en poche, 1997.

ROOD Ogden Nicholas, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris, G. Baillièrre, 1881.

SAINT-EXUPÉRY Antoine de., *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, Folio junior, 2007.

TANIZAKI Junichiro et SIEFFERT René, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2017.

WALL Jeff, « *Marks of Indifference* » : *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, Ann Goldstein and Anne Rorimer, Reconsidering the Object of Art, 1965-1975, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995.

• Ressources numériques :

« Ekphrasis | Poetry Foundation », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 30 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis>

« James Turrell : « Second Meeting » | Art21 « Extended Play » » [en ligne], YouTube [s. d.], [Consulté le 19 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=_BuJpDXkMz8

« Rocking Chair, 2003 - David Claerbout », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 2 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://davidclaerbout.com/Rocking-Chair-2003>

« Théâtre d'ombres », [en ligne], [s. d.], [Consulté le 7 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://dioceseparis.fr/theatre-d-ombres.html>

AUGUSTIN, Man Ray – Rayogrammes, Index Grafik, [en ligne], 3 mars 2016, [Consulté le 11 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://indexgrafik.fr/man-ray-rayogrammes/>

BARREAUD Anaïs, Le Théâtre d'ombres, un petit dispositif pour de grands effets, Le Blog d'Histoire de l'Art des ES2, [en ligne], 4 novembre 2017, [Consulté le 7 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://bloghistoiredelartes2.wordpress.com/2017/11/04/le-theatre-dombres-un-petit-dispositif-pour-de-grands-effets/>

BOULOUCHE Nathalie, Photographie couleur et impressionnisme : une communauté de « subjectiles sensibilisés », Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques Persée, Portail des revues scientifiques, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 5 mai 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2009_act_132_2_1648

CALLERAME Emmanuelle, 5 choses à savoir sur... Man Ray, Magazine Artsper, [en ligne], 15 septembre 2020, [Consulté le 3 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://blog.artsper.com/fr/artstyle/5-choses-a-savoir-sur-man-ray/>

CASTEX Lino, IGNASI ABALLÍ, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 2 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://pointcontemporain.com/entretien-ignasi-aballi/>

CEA, Les étoiles, CEA/Découvrir & Comprendre, [en ligne], 7 juin 2017, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cea.fr/comprendre/Pages/matiere-univers/essentiel-sur-les-etoiles.aspx>

CENTRE GEORGES POMPIDOU, Rose, Centre Pompidou, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 19 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cXkd56>

CHATEAU Dominique, L'image : une illusion 2.0 ? Plastik, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://plastik.univ-paris1.fr/limage-une-illusion-2-0/>

CORPRON Carlotta, Light as a Creative Medium, Art Education, [en ligne], vol. 15, n°5, 1962, [Consulté le 27 avril 2023]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.2307/3186696>

COTTON Charlotte, The Photograph of Contemporary Art (World of Art), [en ligne], 2e éd., Thames and Hudson, novembre 2004, [Consulté le 15 avril 2023]. Disponible à l'adresse : <https://thamesandhudson.com/the-photograph-as-contemporary-art-world-of-art-9780500204481>

COUGY Jean-Luc, Ann Veronica Janssens à la Collection Lambert, En revenant de l'expo ! [en ligne], 21 septembre 2022, [Consulté le 19 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.enrevenantdelexpo.com/2022/09/21/ann-veronica-janssens-entre-le-crepuscule-et-le-ciel-a-la-collection-lambert/>

CRISTELLO Stephanie, The Architect's Poet, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 4 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://documentspace.com/exhibition/barbara-kasten/>

DELAUNAY Alain, Lumière & Ténèbres, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 21 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/lumiere-et-tenebres/>

DELAUNAY Alain, Ombre, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 21 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/ombre/>

DENARNAUD Eugénie, Pour une recherche-crédation en ethno-esthétique : pratiques d'herborisation et photographie, Plastik, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://plastik.univ-paris1.fr/pour-une-recherche-creation-en-ethno-esthetique-pratiques-dherborisation-et-photographie/>

DENOYELLE Françoise, L'ombre et le temps, Essais sur la photographie comme art (Jean-Claude Lemagny), Réseaux Communication - Technologie - Société Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, [en ligne], 1993, vol. 11, n°59, [Consulté le 20 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1993_num_11_59_2350

GOBBATO Viviana et al., L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation. Le cours d'action pour évaluer l'influence de la lumière sur l'expérience visiteur au musée, Activités ARPACT - Association Recherches et Pratiques sur les ACTivités, [en ligne], Octobre 2020, vol. 17, n°2, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/activites.5598

GOBBATO Viviana et SCHMITT Daniel, Éclairer pour illuminer. L'éclairage, un dispositif muséal de médiation, La Lettre de l'OCIM, Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques Office de Coopération et d'Information Muséographiques, [en ligne], Mars 2021, n°194, [Consulté le 7 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/ocim.4259

GOULEMOT Jean Marie, L'envers du visible. Essai sur l'ombre (M. Milner), Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 20 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/l-envers-du-visible-essai-sur-l-ombre/>

JACQUET Matthieu, 5 artistes qui sculptent la lumière. Numéro Magazine, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 21 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.numero.com/fr/art/art-contemporain-lumiere-sculpture-james-turrell-olafur-eliasson-ann-veronica-janssens-anthony-mccall-maja-petric-daniel-steegmann-mangrane-tokujin-yoshioka>

JASPAN Sara, Anthony McCall : Solid Light Works at The Hepworth, Wakefield, Creative Tourist, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 29 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.creativetourist.com/event/anthony-mccall-solid-light-works/>

JONES Jonathan, A glowing cosmic spectacle – Anthony McCall Solid Light Works review, The Guardian, [en ligne], 16 février 2018, [Consulté le 29 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/16/anthony-mccall-solid-light-works-hepworth-wakefield-review>

LAGEIRA Jacinto, Man Ray, La Photographie À l'envers (exposition), Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 12 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/man-ray-la-photographie-a-l-envers/>

LAGEIRA Jacinto, Victor I. Stoichita, Brève histoire de l'ombre, Critique d'art, Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain, Archives de la critique d'art, [en ligne], Avril 2001, n°17, [Consulté le 21 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/critiquedart/2344>

LE GOFF Hervé et LEMAGNY Jean-Claude, Photographie (art) - Un art multiple, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-art-un-art-multiple/>

LISTA Marcella, BUREN DANIEL (1938-), Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 26 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/daniel-buren/>

LUCAS John, Picasso : Bright Light in à Gray, Season. College Art Journal, Taylor & Francis, Ltd., [en ligne], 1955, vol. 14, n°3, [Consulté le 25 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : DOI 10.2307/772411

MARTRENCHARD-BARRA Séverine, Lumière, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 14 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lumiere/>

MELON Marc-Emmanuel, Photogramme, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 12 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/photogramme/>

MUNSTERBERG Marjorie, Ekphrasis - Writing About Art, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 30 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>

RICHTER Alexandra, Donner à voir ce qui resterait invisible autrement, Goethe, Benjamin et la pensée des formes de la vie, Archives de Philosophie, [en ligne], Paris, Centre Sèvres, 2022, [Consulté le 2 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : DOI 10.3917/aphi.852.0011

ROCHE-LIGER Cathy, Transparence et opacité des ekphraseis et palimpsestes de Paul Durcan. Polysèmes, Revue d'études intertextuelles et intermédiaires, Société Angliciste : Arts, Images, Textes, [en ligne], Octobre 2015, n°13, [Consulté le 15 avril 2021]. Disponible à l'adresse : DOI 10.4000/polysemes.350

TAMINIAUX Jacques, X Art et destin, Le débat de Levinas avec la phénoménologie dans « La réalité et son ombre », Maillons herméneutiques, [en ligne], Paris, Presses Universitaires de France, 2009, [Consulté le 20 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/maillons-hermeneutiques--9782130575696-p-243.htm>

TATE A-Z of Modernist Photography, Tate, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 11 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photography/a-z>

TATE, Beyond the Frame : Photography & Experimentation, Tate, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 11 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/beyond-frame-photography-experimentation>

THINES Georges, Gestaltisme, Encyclopædia Universalis, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 22 février 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/gestaltisme/>

VALERO David, James Turrell | Metal Magazine, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 4 janvier 2023]. Disponible à l'adresse : <https://metalmagazine.eu/en/post/article/james-turrell>

ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina Barbara Kasten, AWARE Women artists / Femmes artistes, [en ligne], [s. d.], [Consulté le 7 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://awarewomenartists.com/artiste/barbara-kasten/>

INDEX DES NOTIONS

- PROCESSUS

La notion de processus, plus précisément celle du processus créatif, est présente dans mon mémoire. Dans le premier chapitre, on peut noter par exemple que je parle de la démarche artistique de plusieurs artistes.

Le processus peut commencer par un temps de collecte et de cueillette. L'artiste ramasse et glane des objets et s'inspire de ce qui l'entoure. En conservant ses trouvailles, il les utilise comme source d'inspiration pour ses créations.

Ce processus de création est long, le travail créatif se transforme et se métamorphose. J'écris sur ces phases de travail, ces temps d'exploration et d'efforts de l'artiste.

- TANGIBLE

Mon travail plastique est matériel. Je joue avec le tissu, je prends en photo la trame du textile. J'imprime mes photographies. Je ressens le papier avec mes mains, je l'altère en le déchirant, je le manipule, je l'imbibe d'encre.

- EXPÉRIMENTATION

Le spectateur est celui qui regarde le travail plastique. Il observe l'œuvre et essaye de l'interpréter. Il aperçoit, il imagine, il reconnaît. En fonction de son point de vue, le spectateur est marqué par l'œuvre d'art.

Mon travail est ambigu et mystérieux. Parfois, je joue avec le visiteur, il a l'impression que l'œuvre bouge alors que ce n'est qu'une illusion. Je joue aussi avec la transparence et l'opacité de mes images, je superpose ces images.

- LUMIÈRE

Dans mon mémoire je consacre toute une partie sur la notion de lumière. Elle éclaire, elle expose, elle révèle, elle rayonne, elle dévoile. Grâce à elle, nous pouvons voir le monde qui nous entoure.

C'est un «médium» que j'utilise dans mes créations. Je projette de la lumière avec mes installations, je la capture avec mes photographies. Dans ce mémoire, je donne plusieurs exemples d'artistes contemporains qui jouent aussi avec la lumière.

- OMBRE

Tout comme la lumière, je consacre aussi une partie sur la notion d'ombre. L'ombre et la lumière sont inséparables.

L'ombre souligne ce qui nous entoure et donne du relief. Elle est une bordure, un contour, une silhouette pour toutes les formes. Elle est éphémère, fragile et immatérielle. Elle peut couvrir, voiler, cacher...

TABLE DES ILLUSTRATIONS

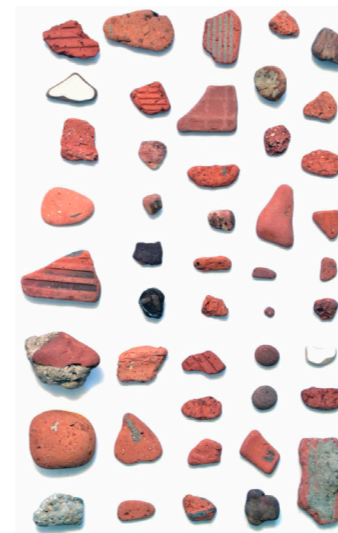


Eugénie Denarnaud

Planche d'ailes de papillon Grand Monarque ramassées sur le sol, 2012

Le jardin « porte-paysage » : Rencontre des urbanités dans le détroit de Gibraltar, Tanger, Maroc

p. 6



Eugénie Denarnaud

Tessons de brique et de matériau de construction roulés par la mer, 2017

Le jardin « porte-paysage » : Rencontre des urbanités dans le détroit de Gibraltar, Tanger, Maroc

p. 9



Vladimir Skoda

Sphères de ciel, ciel de sphères, 2018

Tôles perforées en acier inoxydable et titane, diamètres 1,60, 2,40 et 3 m,

FIAC

p. 17



Valère Novarina

Photographie de Valère Novarina lors d'un de ses ateliers

p. 18



Laura Lamiel

Photographie lors de l'exposition Laura Lamiel, 2013

Prix AICA, Musée d'Art Moderne St-Étienne

p. 21



Jean-Pierre Raynaud

Photographie lors de l'exposition Tir, 2021

Galerie Laurent Strouk, Paris

p. 22



Franz Roh

Untitled, 1928-1933

Photographie argentique sur gélatine

14,6 × 22,2 cm

The Museum of Modern Art history, New York

p. 25



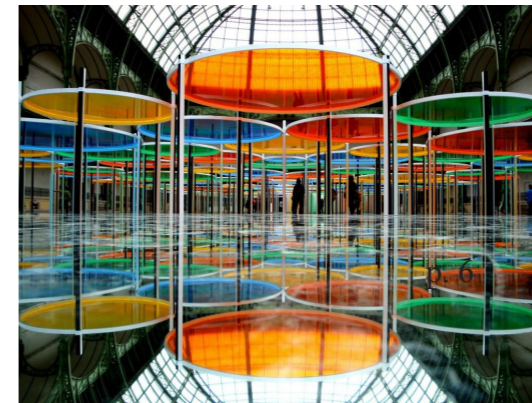
Ignasi Aballí

Correction, 2022

Installation dans le pavillon espagnol,

Biennale de Venise

p. 52



Daniel Buren

Excentrique(s), travaille in situ, 2012

Exposition Monumenta, 380 000 m3

Nef du Grand Palais, Paris

p. 55



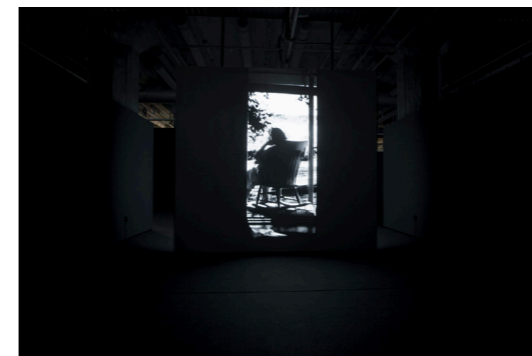
David Claerbout

Rocking Chair, 2003

Installation silencieuse, vidéo interactive sur double écran, noir et blanc

Collection Lambert, Avignon

p. 56





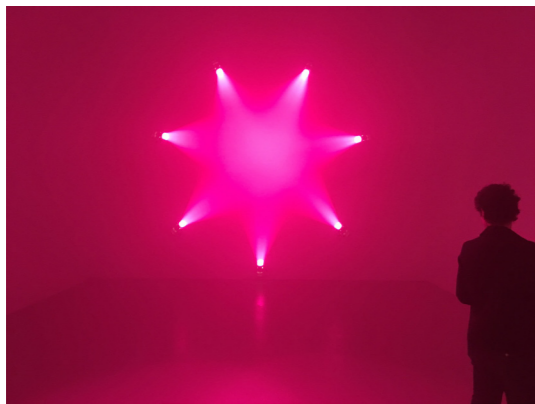
Anthony McCall

Solid Light Works, 2018

Installations lumineuses, sculpturales et immersives à grande échelle

The Hepworth Wakefield Art Museum, Angleterre

p. 59



Ann Veronica Janssens

Rose, 2007

Sculptures lumineuses de forme étoilée, projecteurs, machine à brouillard, dimensions variables

Centre Pompidou, Paris

p. 60



Ann Veronica Janssens

Pinky Sunset R, 2019

Verre feuilleté dichroïque composé de verre feuilleté, de verre flotté et de filtres gélatine

225 × 447 × 1,2 cm

Collection Lambert, Avignon

p. 63



Ann Veronica Janssens

Frisson bleu, frisson rose, 2021

verre feuilleté dichroïque composé de verre martelé, de verre flotté et de filtres gélatine

50 × 150 × 1 cm

Collection Lambert, Avignon

p. 64



James Turrell

From the Ganzfeld series, 2020

Installation lumineuse et immersive

Museo Jumex, Mexique

p. 67



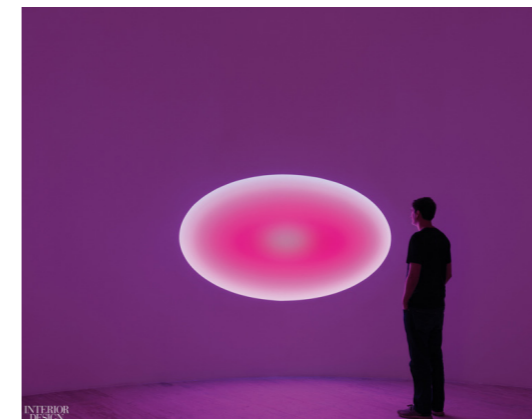
James Turrell

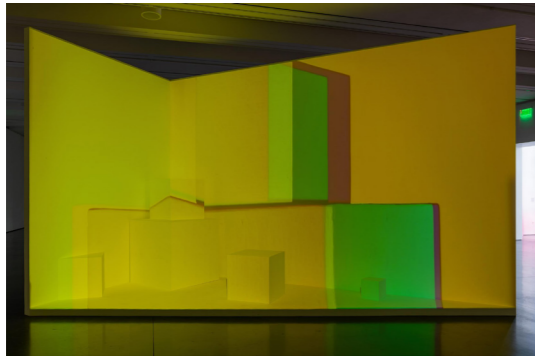
From the Curved Elliptical Glass series, 2020

Installation lumineuse et immersive

Museo Jumex, Mexique

p. 68





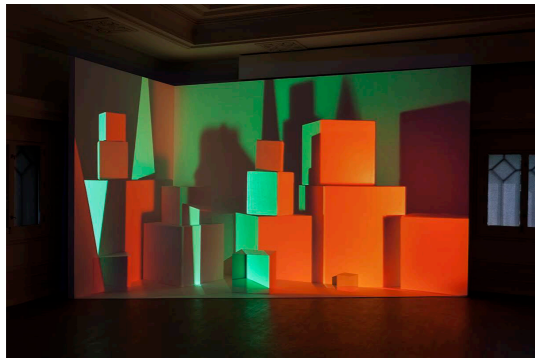
Barbara Kasten

Scenario, 2020,

Installations sculpturales et mapping vidéo

Aspen Art Museum, États-Unis

p. 71



Man Ray

Untitled (plate 4) from the album Champs

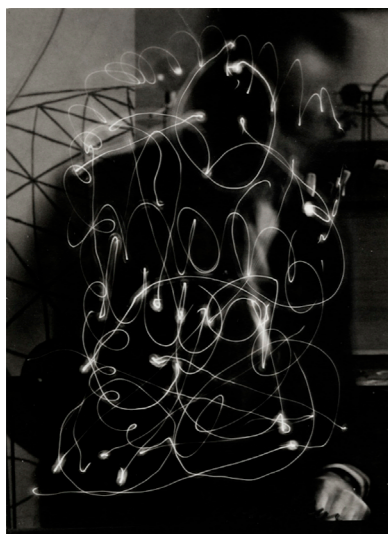
Délicieux, 1922

Rayograph, 22,7 × 17,1 cm

The Museum of Modern Art history, New

York

p. 74



Man Ray

Space Writing (Self-Portrait), 1935

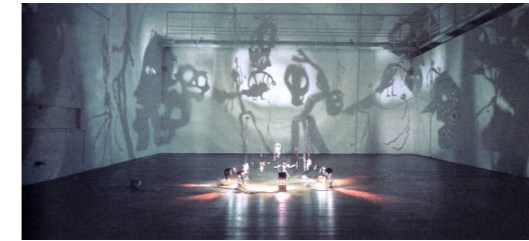
Photographie argentique sur gélatine

8,1 × 5,9 cm

Bowdoin College Museum of Art,

Brunswick

p. 77



Christian Boltanski

Théâtre d'ombres, 1985-1990

Figurines en carton, papier, laiton, fil de fer,
projecteur et ventilateur

p. 82



Ignasi Aballí

Correction, 2022

Installation dans le pavillon espagnol,

Biennale de Venise

p. 105



Antonin Personnaz

Armand Guillaumin, peintre de paysage
peignant sur le motif, côte Méditerranée,
entre 1907 et 1914,

Autochrome, 9 × 12 cm

Collection Société française de photographie,
Paris

p. 108



Ignasi Aballí

Correction, 2022

Installation dans le pavillon espagnol,

Biennale de Venise

p. 114



Daniel Buren

Excentrique(s), travaille in situ, 2012

Exposition Monumenta, 380 000 m³

Nef du Grand Palais, Paris

p. 117



Anthony McCall

Solid Light Works, 2018

Installations lumineuses, sculpturales et
immersives à grande échelle

The Hepworth Wakefield Art Museum,

Angleterre

p. 118

TABLE DES FIGURES



Anastasia Glock

Photographies Serres d'Auteuil, 2022

Série photographique en cours

Serres d'Auteuil

p. 12





Anastasia Glock

Blossom, 2019

Plusieurs photographies transparentes
superposées avec Photoshop, impressions
sur papier,

Paris

p. 26



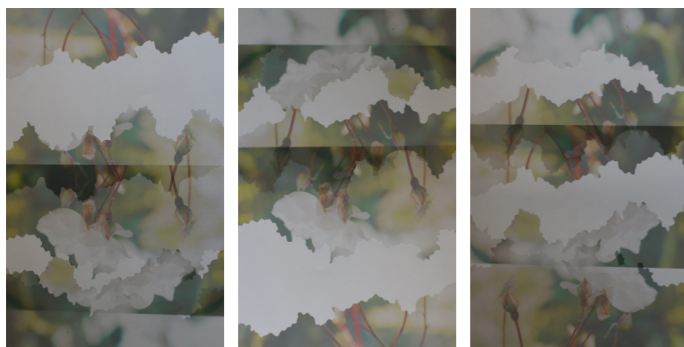
Anastasia Glock

Méandres, 2020

Séries photographiques, collage de
photographie imprimée sur du rhodoïd

Paris

p. 29



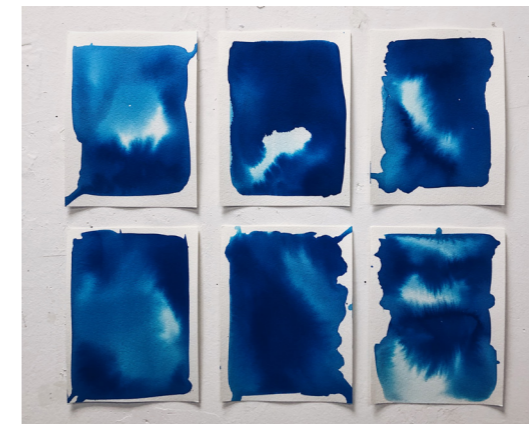
Anastasia Glock

Mirages, 2020

Installation, plusieurs photographies
imprimées sur du rhodoïd colle sur du
Plexiglas

Paris

p. 30



Anastasia Glock

Série d'aquarelles, *Lavis*, 2022

6 aquarelles, 21 × 14,8 cm

Paris

p. 33



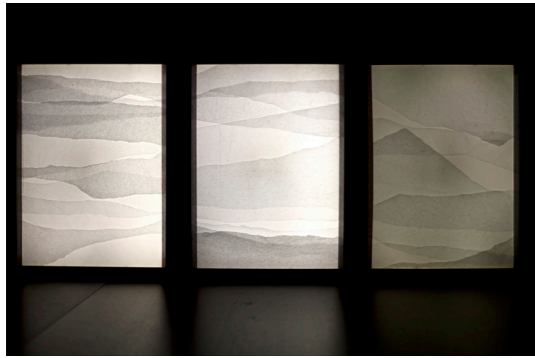
Anastasia Glock

Cimes, 2022

Deux projections à l'aide de deux
rétroprojecteurs, photographies de papier
déchiré, impression sur rhodoïd, format
carré

Paris

p. 35



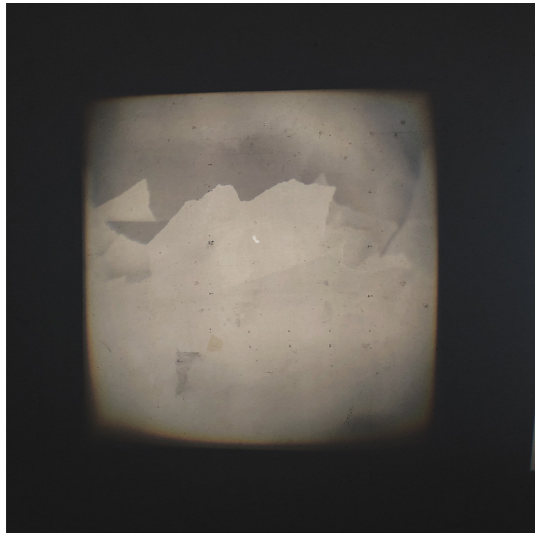
Anastasia Glock

Paysage, 2022

Papiers transparents, collage, superposition,
3 boîtes lumineuses, 42 × 29,7 cm

Paris

p. 36



Anastasia Glock

Projection de droite, Cimes, 2022

Paris

p. 73



Anastasia Glock

Shadow Play, 2022

Série de huit photographies noir et blanc

42 × 29,7 cm

Paris

p. 85



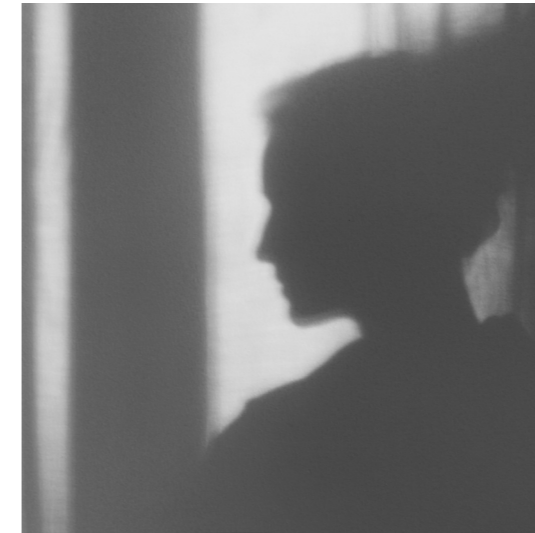
Anastasia Glock

Tondo, 2021

Projection au mur à l'aide d'un
rétroprojecteur

Paris

p. 86



Anastasia Glock

Tondo, Le couche, Autoportrait, 2021

Photographie noir et blanc, format carré

Paris

p. 89



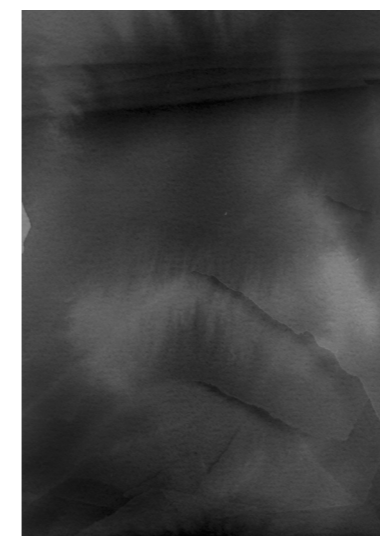
Anastasia Glock

Portrait, 2018

Plusieurs photographies transparentes
superposées avec Photoshop, 29,7 × 42 cm

Paris

p. 92



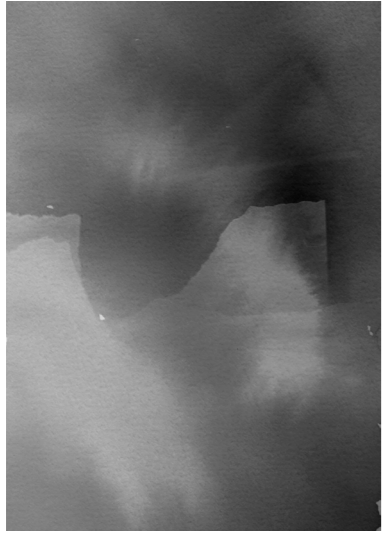
Anastasia Glock

Lavis, Le image, 2022

Projections à l'aide d'un rétroprojecteur,
photographies transparentes

Paris

p. 95



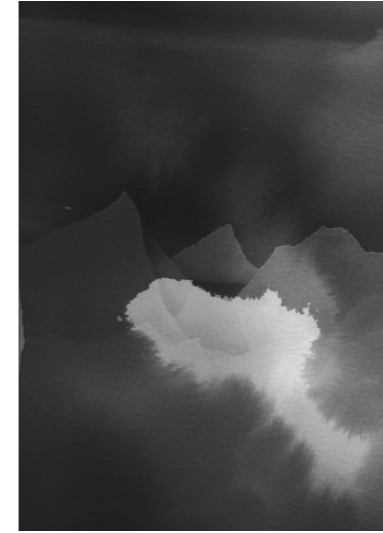
Anastasia Glock

Lavis, 2e image, 2022

Projections à l'aide d'un rétroprojecteur,
photographies transparentes

Paris

p. 102



Anastasia Glock

Lavis, 3e image, 2022

Projections à l'aide d'un rétroprojecteur,
photographies transparentes

Paris

p. 123



Anastasia Glock

Photographie, Shadow Play, 2022

Photographies noir et blanc, 1^e couche

42 × 29,7 cm

Paris

p. 112



Anastasia Glock

Souvenirs, 2021

Photographies imprimées sur rhodoïd,
superposition, noir et blanc, 3 boîtes
lumineuses, 29,7 × 42 cm

Paris

p. 124



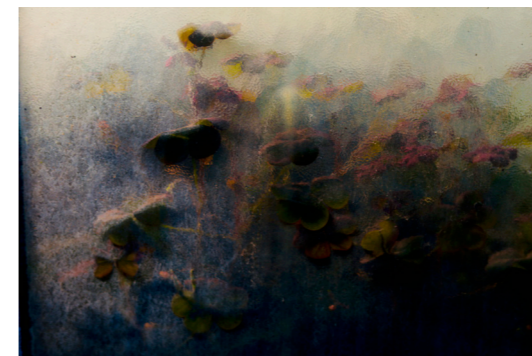
Anastasia Glock

Surfaces Planes, 2018

Série photographique, papier calques
déchirés et superposés

Paris

p. 113



Anastasia Glock

Photographie Serres d'Auteuil, 2022

Serres d'Auteuil

p. 128

