

LUX

Du 10 octobre
au 4 janvier 2015

**DOSSIER
PEDAGOGIQUE**



LE FRESNOY

STUDIO
NATIONAL

DES ARTS
CONTEMPORAINS

LUX

10/10/14 au 04/01/15

Dans le langage courant, la lumière est un agent physique, une énergie émanant d'un corps capable d'impressionner la rétine de l'œil et de rendre les choses visibles. La lumière peut émaner d'une source naturelle, la plus éclatante étant certainement la lumière du soleil. La lumière lunaire est la lumière dont les radiations sont renvoyées par la surface de la lune.

En arts plastiques, les lumières sont des effets, des taches de couleurs qui représentent les parties éclairées dans un dessin ou un tableau. Dans ce domaine, le peintre se doit d'être attentif au jeu des lumières et des ombres pour donner du relief et de la vie à son tableau, car comme l'écrit Léonard de Vinci (1452 - 1519) : « *Le clair obscur que les peintres appellent ombre et lumière, avec une grande contention de travail engendre avec la même quantité et qualité les proportions nécessaires que la nature, sans le génie du sculpteur, apporte à la sculpture.* » (Traité de la peinture, art. 105)

Lorsque la lumière émane d'une bougie, d'une lampe, d'un phare, etc., on parle de lumière artificielle. Par métonymie, le mot *lumière* désigne également l'appareil d'éclairage ou la source lumineuse elle-même.

Léonard de Vinci avait repris la distinction entre *Lux* et *Lumen*, qui avait agité la pensée au Moyen-âge. Le titre de l'exposition est dirigé vers la valeur sacrée de la *Lux* et non la faculté d'éclaircissement de la *Lumen*. Les sources artificielles de nos lumières contemporaines n'éloignent-elles pas la *Lux* au profit de la *Lumen* ?

Ce dossier essaye de tracer, dans un premier temps :

1- un petit parcours sur la place de la lumière dans les Arts Plastiques : d'où vient la lumière ? Qu'éclaire-t-elle ? Comment ? Pourquoi ?

Puis place les œuvres de l'exposition en trois grands parcours pédagogiques possibles :

2- Les vanités : expérience temporelle liée à la lumière, à la fugacité de son émanation.

3- La projection et la fiction : expérience sensible et projective de la lumière. La part de l'ombre y joue un grand rôle.

4- L'espace : expérience spatiale et physique de la lumière, dans le sillage instauré par Malévich.

Françoise Piérard

NOTE D'INTENTION DU COMMISSAIRE

« *L'œil doit son existence à la lumière.* » Goethe - *Le traité des couleurs*

Au début de la Genèse, il est dit qu'Elohim sépare la lumière des ténèbres. Phrase stupéfiante, car, alors, les ténèbres contiennent la lumière. Comment cela peut-il se concevoir ?

Qu'en est-il de cette lumière mêlée aux ténèbres ? Les ténèbres sont-ils encore les ténèbres ? Et la lumière ? Dans l'exposition que j'avais réalisée en 1997 à l'espace Electra, intitulée *Dialogues de l'ombre*, j'ai constaté combien l'ombre et la lumière, lorsqu'on tente d'enfermer l'une et l'autre dans des espaces séparés, résistent, de toute part débordent, irrésistiblement s'attirent et s'accordent.

Cette exposition avait été conçue après celle que j'avais intitulée *Effets de miroir*, toutes deux évoquant et donnant à voir des « *formes sans forme* ». Elles devaient s'accompagner de deux autres expositions l'une sur l'eau et l'autre sur la lumière. C'est cette dernière que vous verrez au Fresnoy. L'autre reste à venir.

Ici l'exposition intitulée LUX, essentiellement constituée d'œuvres très contemporaines, s'articule autour d'un couple antagoniste, l'un violent, qui éclate et fait mal (l'œuvre de Carsten Höller qui se donne à voir comme la « *brûlure de mille soleils* », les vidéos d'Ange Leccia), l'autre poétique, proche de l'ombre avec laquelle elle dialogue et s'accorde (l'ampoule enfermée dans du béton de Sophie Dubosc, les chandelles d'Erik Dietman allumées dans des chaussures).

Le visiteur se trouve ici plongé dans une obscurité plus ou moins indistincte où se déploie une mise en scène fluide qui s'attache non à « *canaliser* » les débordements de la lumière, mais à organiser sa diffusion de façon à répartir dans l'espace des jeux d'intensité et, sinon toutes, du moins beaucoup des variantes qui la constituent.

Dans son passionnant *Traité des couleurs*, Goethe affirme que la lumière est mouvement. Cette exposition, ni illustrative, ni démonstrative, ni théorique, se donne à voir comme une approche sensible, poétique on l'espère, du visible et de ce qui le fonde, c'est à dire de la lumière créatrice. La lumière révélatrice aussi des interrogations, des violences, des perturbations, des vacillements de l'époque, des déconstructions qui l'atomisent, des failles qui la traversent, des troubles sociaux même, qu'elle révèle. D'une sorte d'innommable aussi qu'elle fouille et caresse. L'exposition se propose de montrer, au fond, comment la lumière rend perceptible la lumière.

Michel Nuridsany



Petite histoire de la lumière dans les arts plastiques

Trajets de la lumière / lumière naturelle & artificielle / lux
& lumen / la lumière comme moyen ou fin en soi

Lumière et spiritualité

La peinture médiévale ne connaît qu'une source unique de lumière : le fond en or, pure émanation de la lumière divine. Les corps ne sont pas faits de chair et de sang. Ils évoluent dans un autre monde. Seuls les mains, visages et vêtements accusent un léger volume mais il n'y a pas d'ombre portée, pas de poids, pas d'obstacle à la lumière.

« L'espace peint varie selon que la lumière est hors de la peinture ou dans la peinture même, en d'autres termes selon que l'œuvre d'art est conçue comme un objet dans l'univers, éclairé comme les autres objets, ou comme un univers ayant sa lumière propre, sa lumière intérieure, construite d'après certaines règles.»

Henri Focillon

Chez Van Eyck, les matériaux sont délicatement détaillés par la lumière traversant les fenêtres. Les velours, cuirs, bois, fruits appellent la tactilité visuelle de l'oeuvre.

Suprême apport de la lumière, les reflets ouvrent sur une dimension inédite de la peinture : le métal du lustre retourne la lumière, le miroir placé au centre retourne le dos des époux ainsi que le hors-champ : le peintre lui-même. La lumière signe la présence physique au monde des sujets mais aussi du peintre. Les corps ont un poids sensible dans l'espace et le temps.

« La veduta cesse d'être une fenêtre ouverte sur le mystère de la foi, elle devient un jour donné sur la vie quotidienne »

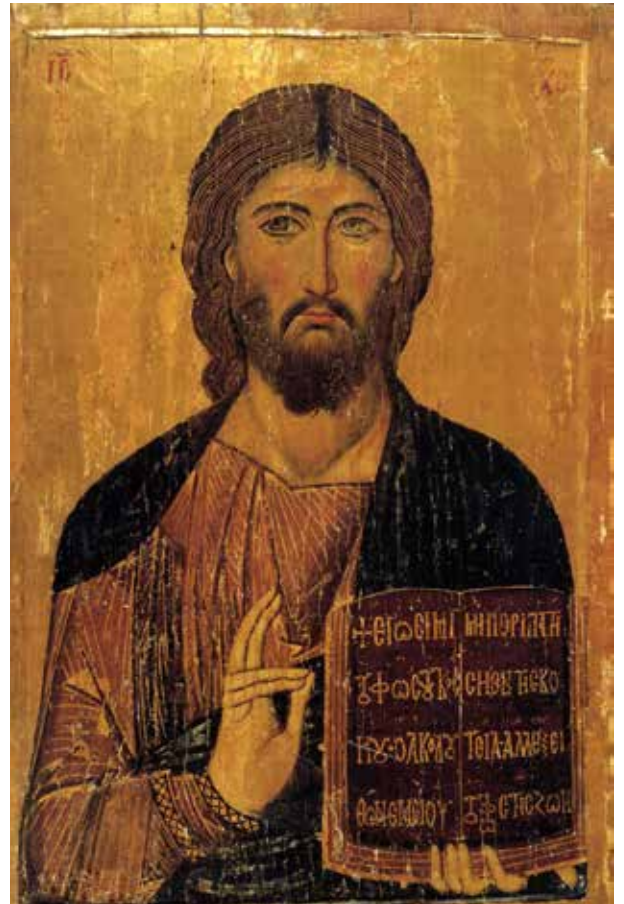
Pierre Francastel



Georges De La Tour, Madeleine Pénitente à la flamme filante, 1640

La lumière donne naissance aux formes mais signe aussi la marque du temps.

La vanité est un genre en peinture répandu au XVIIème Siècle évoquant le caractère transitoire de la vie humaine. La taille de la bougie signifie la durée écoulée, la flamme vacillante, la fragilité de la vie.



Christ Pantocrator, XIIIème



Van Eyck, les époux Arnolfini, 1434

Lumière et révélation

La vue de Delft est une pure vibration lumineuse : le ciel est d'une présence éblouissante- du premier plan, par les nuages sombres, jusqu'à l'infini - ainsi que d'une présence liquide. Les couleurs sont avivées par les trouées lumineuses créées par les nuages : rose des terres, jaune des murs, bleus des toits et des tissus des badauds. La lumière sourd des teintes.

Vermeer se sert d'une caméra obscura installée devant la fenêtre de son atelier. Il peut saisir les contours, masses de l'image de Delft « projetée » sur un dépoli

Vermeer, vue de Delft, 1658



« Enfin il fut devant le Vermeer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune... »

Marcel Proust



Niepce, sur le balcon, 1827

Nicéphore Niepce réalise les premières héliographies- étymologiquement : dessin avec le soleil.

La plus ancienne est une vue prise de la fenêtre. L'exposition lumineuse de la plaque d'étain, recouverte de bitume, est de plusieurs journées. Toutes les lumières y sont superposées.

Elles constituent le « squelette ou ossature du réel » (Florence de Méredieu). L'aspect pulvérulent de la vue annonce le futur travail des peintres impressionnistes ainsi que des pointillistes.

« Donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin »

Nadar

La façade de la cathédrale de Rouen se modifie constamment selon la lumière : temps gris ou plein-soleil, matin ou soir. Monet souligne l'impact des variations de la lumière selon l'emploi des couleurs et de leur contraste.

Il livre les différentes « impressions » lumineuses de la journée ou des saisons. Il s'appuie sur les travaux du scientifique, Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, lesquels démontrent les effets des contrastes des couleurs, ordonnant celles-ci en primaires, secondaires et dégagant les effets produits entre elles.

Chez Monet, la lumière à la surface de l'édifice est une fin en soi : approche physique, méthodique et sensible de la variation constante de la perception du monde.

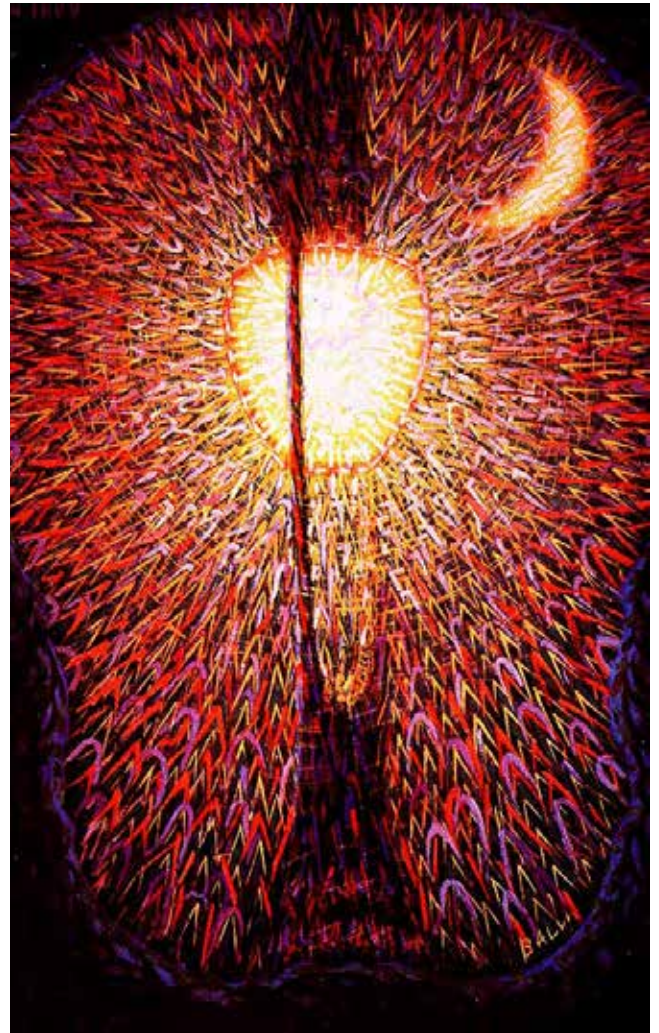


Claude Monet, Cathédrale de Rouen, série, 1892-1894.

Lumière et vibration



Van Gogh, autoportrait au chapeau de feutre 1888



Giacomo Balla, Lampadaire, 1909

Vincent Van Gogh ne cite pas sa source de lumière comme naturelle mais comme produite par les couleurs pures et saturées composant son visage. Les contrastes de chaud/froid, de complémentarité ainsi que de saturation, renforcés par la touche, produisent une image mouvante, dynamique mais dans laquelle il est impossible de pénétrer : l'espace est dense et épais, la matière de la peinture fait écran, le regard de Van Gogh nous fixe avec une intensité inquiétante.

Le futurisme célèbre la beauté de la lumière artificielle. Les réverbères « ces nouvelles lunes électriques » (Marinetti) deviendront les sujets à part entière du peintre Balla. Reprenant la force des contrastes de complémentarité et de saturation, il traduit cette disparition ponctuelle des ténèbres en une violente et dynamique crépitation colorée. La lune s'efface au profit d'un dynamisme lumineux industriel.

Il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh, pas de visions, pas d'hallucinations. C'est la vérité torride d'un soleil de deux heures de l'après-midi

Antonin Artaud

Ah ! Que le monde est beau à la clarté des lampes !

Baudelaire



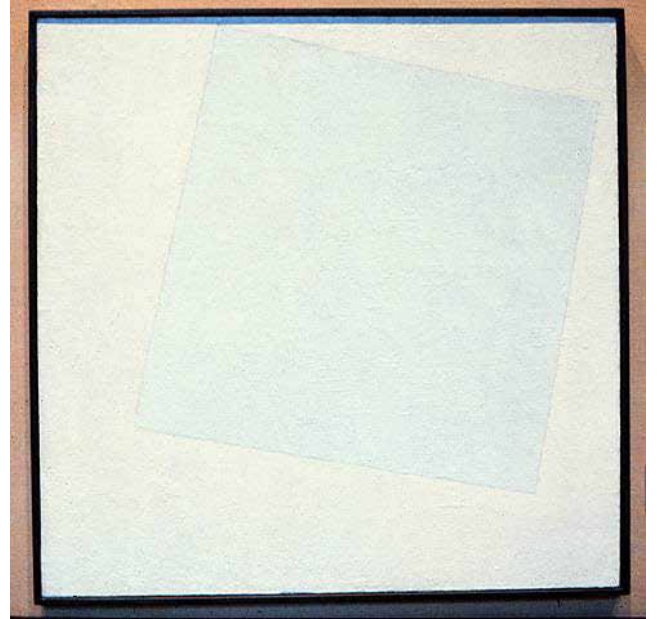
Ces touches se composent sur la rétine, en un mélange optique. Or, l'intensité lumineuse du mélange optique est beaucoup plus considérable que celle du mélange pigmentaire. C'est que la physique moderne exprime en disant que tout mélange sur la palette est un acheminement vers le noir .

Félix Fénéon

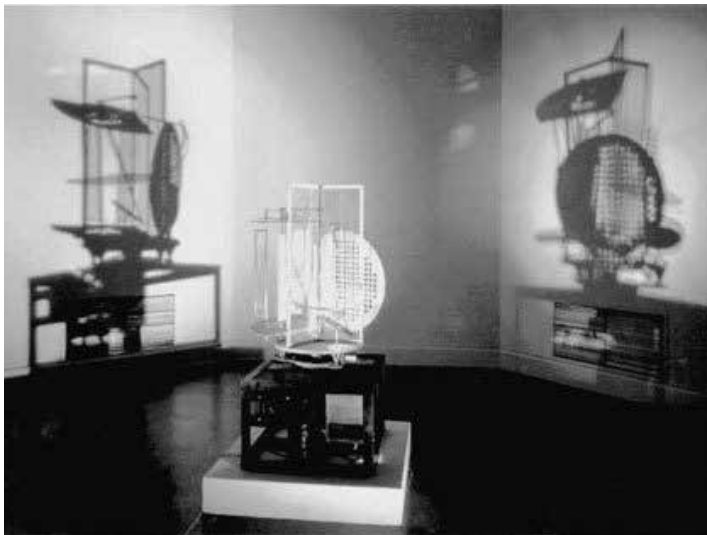
Lumière et espace

Grâce à la photographie, la peinture est libérée du pré-texte narratif et devient chez Malévich l'occasion de faire le grand saut dans l'espace. Pure lumière, le carré blanc sur fond blanc radicalise le désir poétique immatériel du suprématisme.

*A présent le chemin de l'homme se trouve à travers l'espace. Le suprématisme est le sémaphore de la couleur dans l'illimité. J'ai percé l'abat-jour bleu des limites de la couleur, j'ai pénétré dans le blanc ; à côté de moi, camarades pilotes, naviguez dans cet espace sans fin. La blanche mer libre s'étend devant vous. »
Malévich*

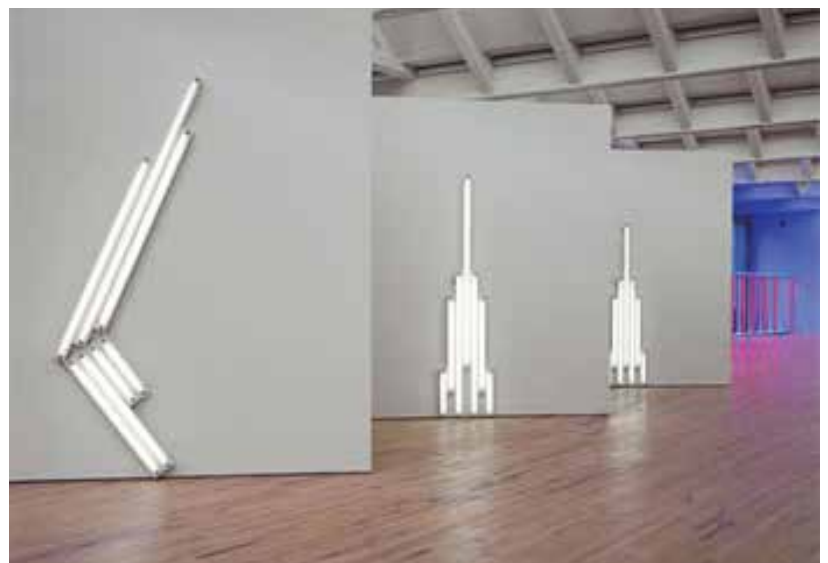


Kasimir Malévich, Carré blanc sur fond blanc, 1909



Moholy-Nagy, Modulateur espace-temps, 1920-30

De 1964 à 1982, Dan Flavin réalise en hommage à Vladimir Tatline plusieurs pièces, qui renvoient au projet de monument à la IIIe Internationale auquel le Russe a travaillé en 1920, à la demande de Lénine, et qui ne verra en fait jamais le jour. Les tubes lumineux de la plupart des œuvres diffusent, une lumière blanche. Les orgues que sont les hommages de Flavin à Tatline ne chantent les louanges que de la seule lumière qui se propage dans l'espace, ne se préoccupant que de leur impact visuel sur le spectateur qui les approche.



Dan Flavin, série Tatlin, 1965

Moholy-Nagy qualifie le photographe de « metteur en lumière ». Il sait exactement comment la couche photosensible du papier photographique, selon lui « le principal outil photographique » va capturer les textures élaborées des surfaces métalliques réfléchissantes des disques et des grilles ainsi que la translucidité de la spirale de verre lorsqu'il décide d'utiliser le Modulateur espace-lumière comme sujet photographique d'une série. En soulignant l'interaction complexe des matériaux et des pièces mobiles de la machine, Moholy-Nagy crée une composition complexe et vivante d'ombres et de lumières, de formes et de textures.

Lumière, projection et immersion

L'image cinématographique lumineuse passe au-dessus des têtes des regardeurs. Elle projette des ombres sur un écran pour ces derniers rivés à leur fauteuil. Le dispositif évoque le mythe de la caverne de Platon. Dans *Citizen Kane*, Orson Welles crée une mise en abyme de ce dispositif. Le film donne l'illusion de s'interrompre – chute sonore, visualisation du flux lumineux de la projection, vue $\frac{3}{4}$ de l'écran de projection. Welles souligne cette capacité de l'image cinéma d'éclairer les ténèbres, tout en flottant dans l'espace.

« Le cinéma, c'est l'écriture moderne dont l'encre est la lumière. » Jean Cocteau



Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941



Nam June Paik, *Fish flies on sky*, 1975

Les environnements lumineux de James Turrell placent le corps en totale immersion et perception de la couleur et de la lumière. Le spectateur fait une expérience physiquement, sensoriellement totale du phénomène lumineux. Depuis 1974, il a acquis un volcan éteint en territoire hopi – Etats-Unis qu'il creuse en chambres de perception. Le Roden crater n'est pas encore achevé.

« D'où la lumière vient-elle dans les rêves ? Elle est magique, elle a de la substance, elle a une présence physique (...) J'aime donner de la substance et de la réalité aux choses que nous avons décrétées insubstantielles et transitoires. »

James Turrell

Le signal lumineux de la vidéo produit une vibration ainsi qu'une projection vers le visage du regardeur. La lumière artificielle produit un effet vitrail particulièrement vérifiable dans les installations du coréen, Nam June Paik. Le ciel est ici tout en scintillement de l'électronique.

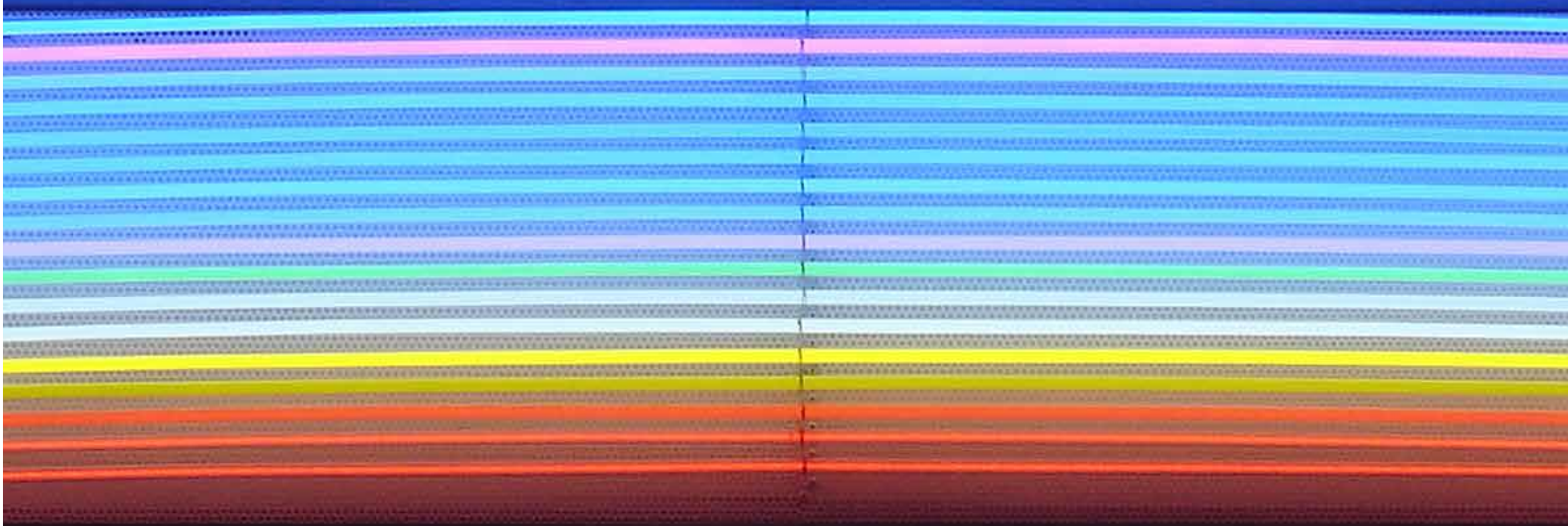
« Une image électronique est avant tout une image de l'électronique avant d'être une image d'autre chose : elle scintille quelles que soient ses surfaces de diffusion, téléviseurs, moniteurs ou écrans de vidéoprojection. »

Françoise Parfait



James Turrell, *Bridget's bardo*, 2008

**Planches thématiques des
œuvres de l'exposition**



VANITES

OBJET & MÉTAPHORE/ ŒUVRE &
RÉALITÉ/ PERCEPTION DU TEMPS &
SCÉNOGRAPHIE

Bougies dans la chaussure signifiant l'indésirable mais aussi la fragilité de la présence ; bougies allumées 8 minutes 19 secondes- le temps à la lumière du soleil pour atteindre la terre- ; écrasement de la lumière dans un carcan de béton ; fêtu incandescent du « sparkler » dans la nuit ; délicat soulignement de VIVRE : ces œuvres nous rappellent l'échelle du temps et notre fragile présence temporelle.



Erik Dietman, Le proverbe turc, 1988-1998



Rodolphe Delaunay, Delay II, 2013



Arik Levy, Sparkler, 2003



Laurent Pernot, Vivre (Live) / Ivresse (Inebriation), 2012

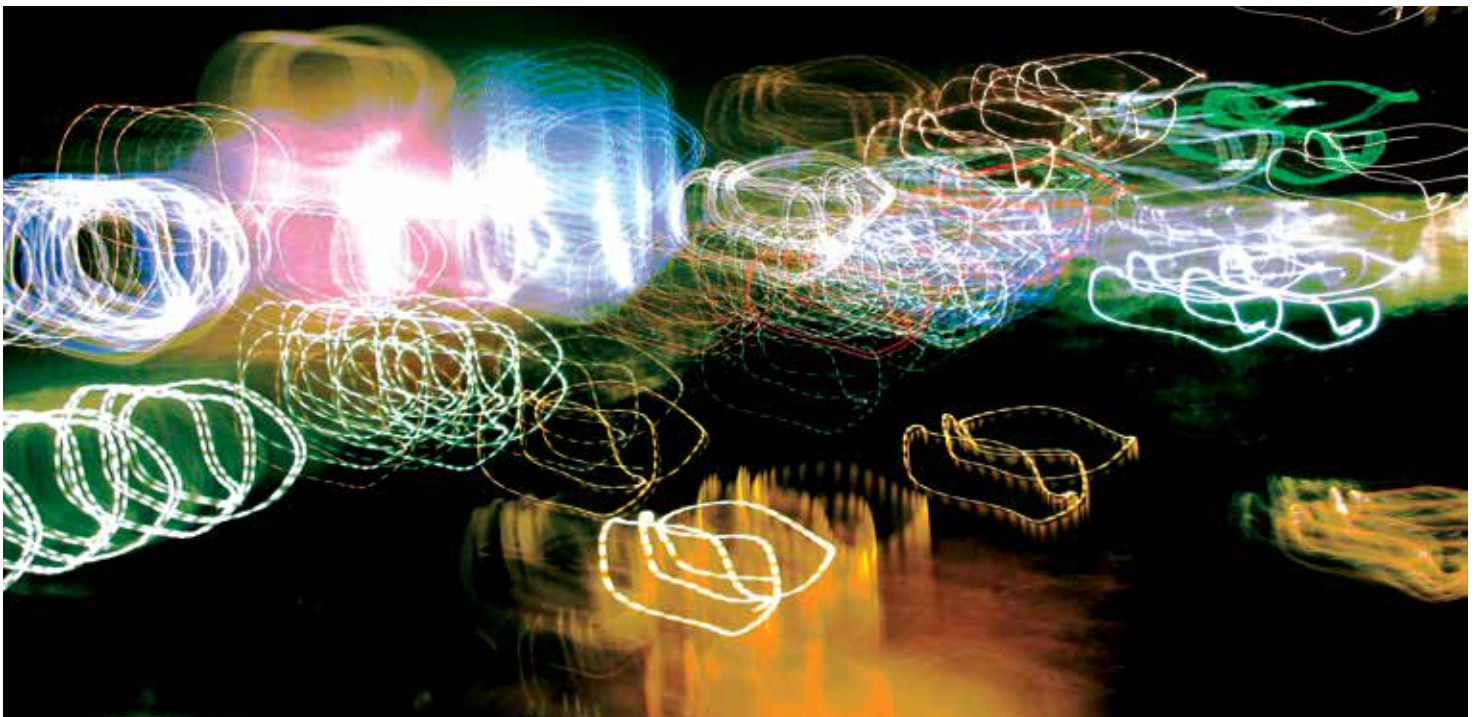


Sophie Dubosc, Couvre feu, 2004

PROJECTION ET FICTION

OBJET TRANSCENDÉ / ŒUVRE ET
FICTION, ŒUVRE ET RÉALITÉ

Ces œuvres présentées dans l'exposition font appel à l'ombre et sa capacité de mise en fiction, de projection personnelle : le *light-painting* révèle la présence fragile et éphémère du dessinateur, le faisceau lumineux détaille les parts de l'ombre et crée le suspens, le projecteur retourne à la lampe son image dématérialisée, le soleil s'éclipse à une vitesse fulgurante « surréelle », les anges sont détectés par un signal lumineux (silence requis), l'orage nous renvoie à nos terreurs primitives, la tente de camping devient un volume potentiel de danger ou fictions ainsi que le petit piano, théâtre des mises en scène enfantines. Si l'on reprend la distinction de Léonard de Vinci entre *lux* et *lumen*, ces œuvres travaillent la *lux* et non le *lumen*. La lumière n'éclaire pas mais produit une intrigue, une interrogation délicate et poétique.



Jean Daviot, *Écritures de lumière*, 2007



Véronique Boudier, *Prouva Poetica, Danse à la lampe de poche*, 2014



Alain Fleischer, *Et la lumière revint*, 1981



Anne Deguelle, *Eclipse*, 1999



Bérénice Merlet, *Petit Salon*, 2010



Jakob Gautel et Jason Karaindros, *Détecteur d'anges. Un ange passe.* 1992-1997



Ange Leccia, *Orages*, 1999



Claude Lévêque, *Sans titre*, 1990

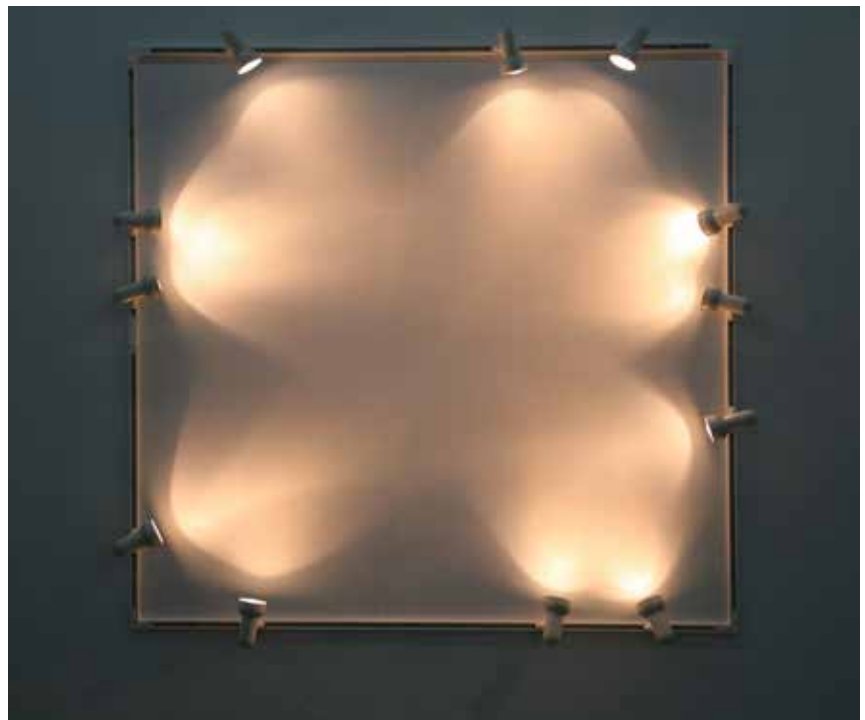
LUMIERE ET ESPACE

EXPÉRIMENTATION PHYSIQUE DE LA
LUMIÈRE / ŒUVRE ET SPECTATEUR /
NOUVELLES TECHNOLOGIES

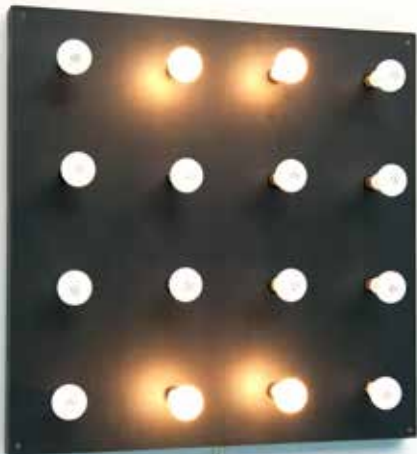
Carré rouge lumineux sur fond noir, spots focalisés, carré noir à lumières blanches variables, environnement sphérique électrique, boule chinoise de lumière cinéma, caisse à lumière néons, mur lumineux à intensités et variations violentes, soleil couché sur banlieue sous électricité : dans ces œuvres de l'exposition, la lumière est ici convoquée comme sculpture spatiale, fin en soi.



Daniel Buren, Monochrome électrique – Rouge BI, 2012



Bertrand Lavier, Philips, 2008



François Morellet, 16 lampes, allumage avec 4 rythmes superposés, 1963



Jeanne Susplugas, Light house III, 2013



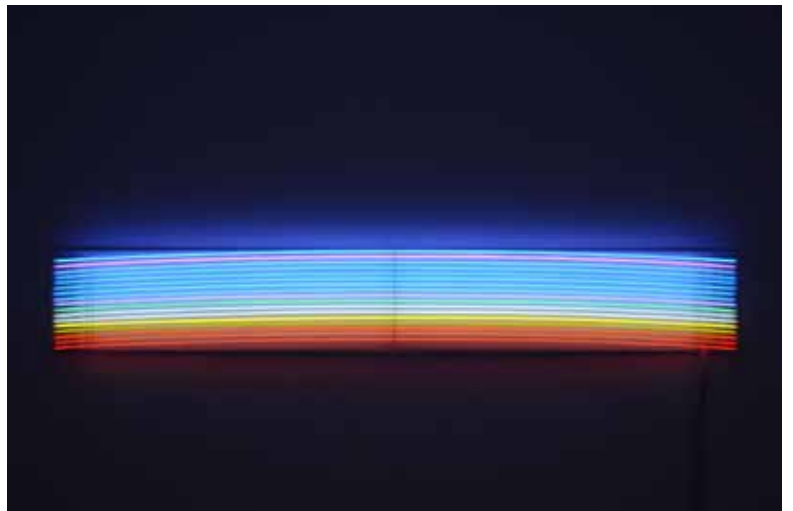
Ann Veronica Janssens, Sans titre, 2003



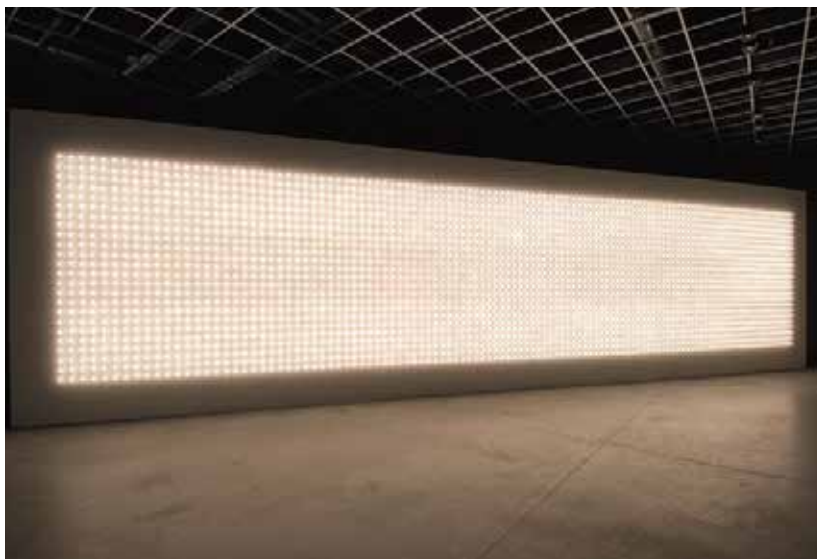
Andrea Nacciarriti, Lightbox, 2007



Pierre Petit, Demain comme hier, 2009



Jugnet + Clairet, Sunset #1, 2005



Carsten Höller, Light Wall IV, 2007



Pierre Huyghe, Les grands ensembles, 2001

The background features a dark space filled with vibrant, multi-colored light trails in shades of blue, green, yellow, and pink. These trails form complex, overlapping patterns that resemble tangled threads or light painting. A solid yellow rectangular box is centered horizontally and partially overlaps the light trails. Inside this box, the text "Documents annexes" is written in a bold, black, sans-serif font.

Documents annexes

La lumière est difficile à attraper: dans *Le Propre du langage*, vous la saisissez à travers ses sources – lampes, néons, lustres, lanternes ou lucioles. Pourquoi?

« Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! », dit un vers de Baudelaire. La lumière, c'est d'abord tous les points lumineux que les hommes ont réussi à allumer sur la terre. Distinguer un phare ou une ville éclairée, dans la nuit, reste une expérience surprenante. Je me souviens avoir survolé le Soudan par une nuit bien claire : c'était frappant d'apercevoir, par le hublot, les feux allumés dans le désert, la beauté, la justesse de leur scintillement. Cette force d'attraction reste un mystère, un miracle : quoi de plus beau qu'une personne qu'on qualifie de « lumineuse » ? Quoi de plus émouvant qu'une luciole ? Dans leur intermittence, ces minuscules insectes incarnent le souffle de la lumière. Ce mélange de fragilité et d'intensité qui la singularise. Sa capacité à nous surprendre peut surgir d'un simple tableau de bord de voiture ou de ces vieilles radios d'autrefois dotées d'un point lumineux vert qui se modifiait comme un œil de chat ou de crocodile, au fur et à mesure qu'on tournait les boutons ! Les écrans d'ordinateur eux-mêmes sont captivants : à la fois source et support, ils convertissent l'événement lumineux de façon presque miraculée. Toutes ces lumières sont des points de repère, des appels, des rendez-vous. Des présences, des formes de vie qui disent que l'espace est habité. La lumière est ce bain dans lequel nous sommes immergés, une ponctuation qui donne existence au monde. »

la justesse de leur scintillement. Cette force d'attraction reste un mystère, un miracle : quoi de plus beau qu'une personne qu'on qualifie de « lumineuse » ? Quoi de plus émouvant qu'une luciole ? Dans leur intermittence, ces minuscules insectes incarnent le souffle de la lumière. Ce mélange de fragilité et d'intensité qui la singularise. Sa capacité à nous surprendre peut surgir d'un simple tableau de bord de voiture ou de ces vieilles radios d'autrefois dotées d'un point lumineux vert qui se modifiait comme un œil de chat ou de crocodile, au fur et à mesure qu'on tournait les boutons ! Les écrans d'ordinateur eux-mêmes sont captivants : à la fois source et support, ils convertissent l'événement lumineux de façon presque miraculée. Toutes ces lumières sont des points de repère, des appels, des rendez-vous. Des présences, des formes de vie qui disent que l'espace est habité. La lumière est ce bain dans lequel nous sommes immergés, une ponctuation qui donne existence au monde. »

Extrait de *Jean-Christophe Bailly*, propos recueillis par Juliette Cerf, *Télérama* 3369-70.

Depuis quelques décennies, la lumière des œuvres provient surtout de notre capacité technologique à la produire. Elle est électrique, artificielle, gazeuse (le néon), électronique, numérique, installée et spectaculaire. Le rayonnement lumineux (le lumen) est une affaire contemporaine. Le néon (celui de l'artiste Dan Flavin) a remplacé la bougie (la lux) peinte par Georges de La Tour – celle de *Marie-Madeleine à la veilleuse*. (...) La lumière de La Tour sacralise et les êtres et les choses. Le néon de Flavin, lui, nous éclaire. Nous devenons les personnages de l'œuvre enveloppés dans le halo lumineux. Nous y sommes seuls, vierges décoratives réunies autour de l'enfant disparu. La lumière de l'installation, contrairement à celle de la peinture, ne sourd plus de la matière. Elle ne révèle plus nos ombres mystérieuses. Plus aucun feu ne brûle en nous. Qu'est devenue la lux ? A n'utiliser que le rayonnement lumineux (le lumen), beaucoup d'artistes actuels confirment ce que Léonard dit : Ils veulent, par l'éclat (ici le spectacle) « s'acquérir une fausse estime du vulgaire et des ignorants ». La lumière née d'une source électrique se voit. C'est une évidence. Dans le meilleur des cas, elle trouve des accents poétiques – une magie s'opère. La Lux, elle, est la poésie même.

Extrait de *La lumière dans tous ses éclats*, Olivier Cena, *Télérama* 3369-70.

LA CRÉATION LUMINEUSE

Par la lumière vont se créer des espaces. Un espace clos et noir, même s'il existe, n'est pas perceptible. C'est seulement à partir du moment où la lumière s'allume, les éclairages distribués et organisés, que l'on prend conscience du volume et des perspectives quand il y a un décor, de l'action quand il y a des comédiens et un sujet. On pourrait évidemment éclairer sans action, faire un travail comparable à la peinture abstraite, en ne jouant que sur les volumes et les effets de lumière. Mais le plus souvent, on donne aux opérateurs un sujet et ils doivent trouver les jeux lumineux qui mettront en émotion ce sujet.

Il faut en somme que l'image se communique au public, pas seulement visuellement, mais intérieurement, qu'elle touche ses sentiments. Tout comme la musique pénètre les ressorts intimes de l'individu par le sens de l'ouïe, l'image cinématographique doit faire résonner la sensibilité du spectateur. On sort de la pure technique pour rentrer dans une composition émotionnelle de la lumière et des ombres.

J'ai de fréquentes discussions avec mes confrères. Certains estiment n'être que des artisans de la lumière, qui la manipule de façon plus ou moins heureuse. Je vais plus loin, je pense que mon métier est une oeuvre artistique.

Je compare souvent la peinture et le cinéma. Évidemment, tout le monde peut acheter des brosses et des couleurs et commencer à peindre. Mais quels sont ceux qui parviennent à transmettre quelque chose qui va au-delà des apparences, qui nous touche et nous fasse vibrer?

Je prends aussi l'exemple de l'écriture lorsque je dois parler à des étudiants. Il est facile d'acheter un stylo, du papier et de se mettre à écrire. Mais quelles oeuvres restent dans la littérature parmi les milliers écrites et imprimées? Eh bien, c'est la même chose en photographie, la même chose au cinéma. Grâce aux progrès fantastiques de l'électronique, chacun peut avoir une caméra en main et enregistrer. mais qui fera une image porteuse d'un tel pouvoir de communication qu'on sera réceptif à ce qui était enregistré? Les artistes.

Voilà pourquoi je prétends que notre métier est un métier artistique.

Henri Alekan (directeur de la photographie pour le cinéma), *Des lumières et des ombres*, 1998.

L'ESPACE CLOS DU STUDIO

Il y a au départ du travail une base tout à fait technique, technique qui est simple puisque c'est celle de la photographie. Il faut apporter une certaine quantité de lumière pour donner à voir. Tous les opérateurs apprennent ainsi quel minimum de lumière est nécessaire pour qu'il y ait perception, et quel est le maximum enregistrable par la pellicule s'il s'agit de cinéma, ou le support magnétique en vidéo. Ces exigences pratiques sont déjà très différentes de celles de l'œil, parce que l'œil de humain est tellement merveilleux qu'il peut percevoir des lumières d'intensité beaucoup plus basse et plus élevée que tout appareil d'enregistrement. Mais l'opérateur doit s'enfermer dans des limites de minima et de maxima. Ceci dit, si on éclaire un sujet en tenant compte uniquement de la technique, on obtient une image, mais cette image ne va pas rentrer forcément en résonance avec la sensibilité du public.

Comment la lumière, par sa construction, par sa distribution dans un local souvent clos comme le studio, va-t-elle concourir à la création d'un espace au sein duquel elle va jouer un rôle déterminant, voilà ce qui est important.

Il m'arrive de devoir enseigner. Les étudiants abordent la lumière d'une façon beaucoup trop simpliste, beaucoup trop technique. Car il n'existe aucune recette pour l'émotion. Je ne peux que leur suggérer comment ils doivent diriger leur pensée, se mettre eux-mêmes à réfléchir. Cette pensée et cette réflexion sur la lumière se forment en regardant, en s'obligeant à l'analyse, en se posant des questions.

J'ai récemment donné des cours aux futurs chefs-opérateurs de la télévision; certains avaient déjà beaucoup de métier, et la technique ne présentait plus aucun mystère pour eux. Le plus précieux conseil que j'ai tenu à leur dire, c'est : « *Allez dans les musées* ». Naturellement, il faut fréquenter la cinémathèque. Mais les images sont fugitives, le temps manque pour les analyser, et pour exprimer le sentiment né des images. Au contraire, dans un musée, on peut s'arrêter; d'abord se laisser aller aux émotions que suggère l'oeuvre, regarder et ensuite analyser, se dire: « *Ah, c'est par tel moyen que Rembrandt parvient à me faire vibrer* ». Alors, vous découvrez sur la toile les profondeurs, les effacements, les lueurs, les finesses des indications à peine tracées par la lumière et tout à coup, l'éclat qui dirige puis fixe l'oeil sur le tableau.

Plus tard, le jour où il faudra recréer un climat mystérieux, vous ne recopierez pas Rembrandt, mais il en restera quelque influence qui vous aidera à déterminer la directivité des lumières, à étager les lueurs et les ombres dans ce que j'appelle la modulation.

Henri Alekan, entretien revue *Autrement*, *La lumière*, n° 125
Novembre 1991.

PRIORITÉ AUX VISAGES

La beauté ne peut être atteinte que dans la vérité de soi. Ce qui me touche dans les films, c'est quand le physique et l'intériorité sont unis. C'est la raison pour laquelle la lumière est cruciale – ou son absence –, quand on la laisse agir et qu'on ne la manipule pas. J'apprends toujours quand je vois les films d'Alain Cavalier, car il a un rapport à la lumière assez simple, il aime sans vouloir faire beau. Et ça devient beau.

Le cinéma de Wong Kar-wai, en revanche, me met mal à l'aise : son esthétique me rappelle sans arrêt que je suis au cinéma et qu'il sait bien faire, il développe une sorte d'orgueil sur l'aspect extérieur des choses. A la différence de Bergman, qui était accompagné de Sven Nykvist, son directeur de la photo. Ils étaient amis et artistes. Sven avait cette capacité à magnifier les visages. J'entends souvent des cinéastes prendre en exemple *Persona*, dire qu'ils veulent s'en inspirer, mais lorsque j'arrive sur le tournage, on en est très loin (rires). J'ai eu la chance de travailler avec Sven Nykvist sur *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, j'ai vu qu'il donnait la priorité aux visages, comme un peintre. Les chefs opérateurs parfois oublient de voir les visages, ils se préoccupent davantage de ce qu'il y a autour, de l'ambiance.

UNE ALCHIMIE MYSTÉRIEUSE

Sur un plateau de cinéma ou de théâtre on reçoit la lumière mais on la donne aussi. C'est une alchimie mystérieuse. L'acteur se transforme à travers une histoire, il se sert de son corps, de son vécu au moment précis où « ça tourne ». Accéder à cet invisible réclame de lâcher prise, pour se risquer dans l'inconnu et se confronter à une forme de nudité. Il faut s'oublier pour être au service de quelque chose de plus important que soi-même...

Extrait de *Les éclairages d'une actrice*, Juliette Binoche, propos recueillis par Jacques Morice,

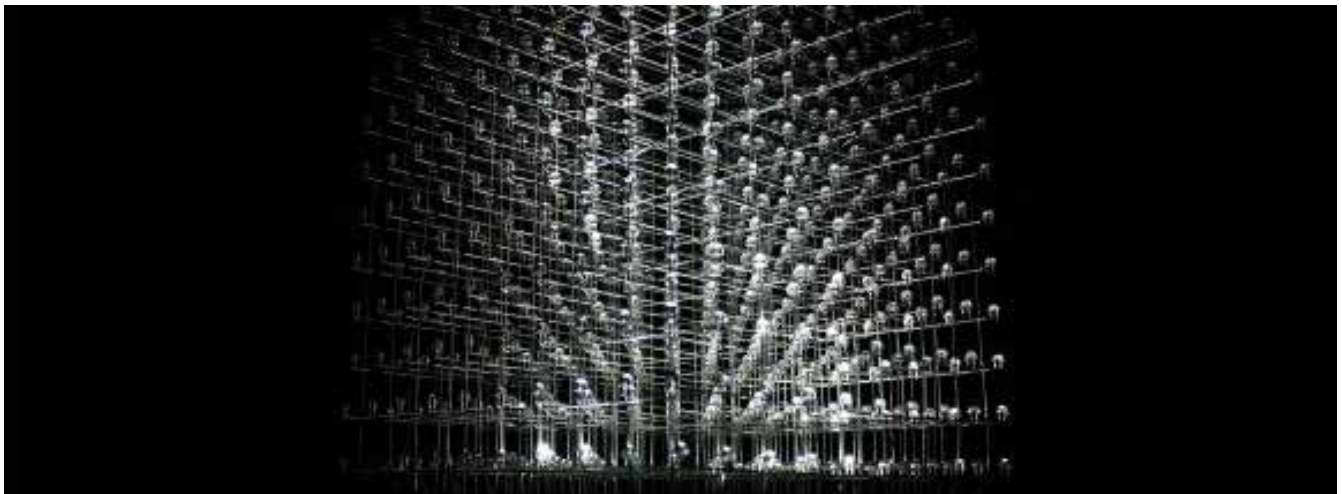
Le premier choc quand je suis arrivé à Paris, c'était de ne pas voir le ciel. La frénésie parisienne empêche d'éprouver le passage du temps, et cela s'en ressent dans le cinéma français, qui se complait souvent dans une certaine naïveté : suivre des gens malheureux caméra à l'épaule. Une idéologie de la lumière invisible domine, selon laquelle il faudrait se contenter des directions de lumière préexistantes. Même si j'ai été très libre à l'école, en rentrant à la FEMIS, c'était déjà comme ça, il fallait bien qu'il y ait de la lumière mais surtout pas qu'on la voie. C'est lié à ce goût prononcé pour la caméra épaule car filmer de cette manière permet souvent de masquer la lumière. Elle bouge tellement que l'œil du spectateur n'a pas le temps de s'attacher à ce qui se passe dans l'image. Le plan fixe permet de mieux sentir la perception de la lumière.

Thomas Favel, jeune chef opérateur, cahiers du cinéma, DE LA LUMIERE, page 33.

Extérieur nuit. Palpitant à huit mille. La police nous recherche. La voiture rugit, impatiente. Sur la banquette arrière, nos complices encagoulés viennent de braquer un entrepôt. Démarrage en trombe à l'approche d'une patrouille. Le cache-cache commence, dans les ruelles sombres de Los Angeles... Les fans de Ryan Gosling auront reconnu les premières minutes du film *Drive* de Nicolas Winding Refn. Un pur moment de cinéma... aujourd'hui difficilement réalisable.

La raison ? Il suffit de se promener à deux pas du centre financier, dans le quartier hanté d'entrepôts où a été tournée la scène, pour voir que la ville la plus filmée au monde est en train de changer de visage, dans l'indifférence générale. Auparavant les rues, les ponts, les voies rapides qui traversent le paysage étaient nimbées d'un halo faiblard et orangé. Ça foutait les jetons mais c'était beau. Difficile aujourd'hui de retrouver cette atmosphère trouble, qui a longtemps séduit le cinéma et dans laquelle le film *Drive* se fond parfaitement. Partout le nouvel éclairage public projette une lumière blanche et puissante. Plus d'ombre ni de mystère. Le progrès a eu la peau des vieilles ampoules à sodium, remplacées par les diodes électroluminescentes (LED), qui consomment moins d'électricité et durent plus longtemps. Deux tiers des lampadaires de Los Angeles ont déjà été changés, pour une économie annuelle estimée à huit millions de dollars. Mais comment Ryan Gosling pourra-t-il se planquer si les rues semblent éclairées à l'halogène ?

Extrait de *A Los Angeles, les films ne seront plus jamais noirs*, Lucas Armati, Télérama 3369-70.



T, Momentum002, 2011

Les visites

Promenade dans l'exposition

Durée : 45min / Tarif : 40 €

Une visite de l'exposition pour les tout-petits à partir de 4 ans, en compagnie d'un animateur. Quinze enfants maximum.

Cycle 1
et 2

Visites guidées

Durée : 1h / Tarif : 40 €

Accompagné d'un guide, votre groupe pourra découvrir l'exposition selon un parcours d'œuvres choisies en fonction de l'âge des élèves. Trente personnes maximum par groupe.

Cycle 3
Collège
Lycée

Visites enseignants et professionnels des secteurs socio-éducatifs

Samedi 11 octobre 2014 à 14h30

Mercredi 15 octobre 2014 à 14h30

Durant cette visite, les enseignants et les accompagnateurs découvriront les œuvres et pourront se renseigner sur les propositions pédagogiques et activités en relation avec l'exposition.

Réservation par mail : Imenard@lefresnoy.net

Merci d'indiquer votre établissement scolaire et la matière enseignée ou votre structure

Les dossiers pédagogiques seront disponibles prochainement sur le site du Fresnoy

<http://www.lefresnoy.net>

Les ateliers

CE1, CE2,
CMI, CM2

Polyorama

Animé par Anaïs Boudot, artiste

Durée : 1h30 / Tarif groupe : 50 € (25 élèves maximum)

Appareil optique en vogue au XIX^e siècle, le dispositif du polyorama permettait de visionner des tableaux animés grâce à des jeux de lumière. Deux images étaient superposées et rétroéclairées, l'une correspondant souvent à une vue de jour et l'autre à une vue de nuit. Cet atelier propose de réactiver ce procédé afin de créer, par le mélange de techniques, des images révélées et animées par le jeu des lumières. Le spectacle lumineux issu de ces manipulations sera ensuite filmé et restitué.

Les élèves pourront repartir avec leurs images et le film sera mis en ligne.



Pierre Huyghe Les Grands Ensembles, 2001

Les ateliers

Collège
& Lycée

Photogrammes

Animé par Anaïs Boudot, artiste

Durée : 2h / Tarif groupe : 85€ (15 élèves maximum)

Au-delà des œuvres présentées dans l'exposition, cet atelier propose de faire découvrir la lumière comme matière première de la création d'images et plus particulièrement de la photographie. Par le biais d'exemples et de manipulations par procédé argentique, nous observerons, de la lumière à la couleur, son spectre, son action sur le papier, les accidents qu'elle provoque.

Les élèves pourront ainsi voir le rôle de la lumière sur le papier photosensible et en expérimenter les effets grâce à l'exercice du photogramme, aussi appelé rayogramme, image obtenue par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse.



Ange Leccia, Soleil, 1971

Anatomie de la lumière

Animé par Véronique Béland, artiste

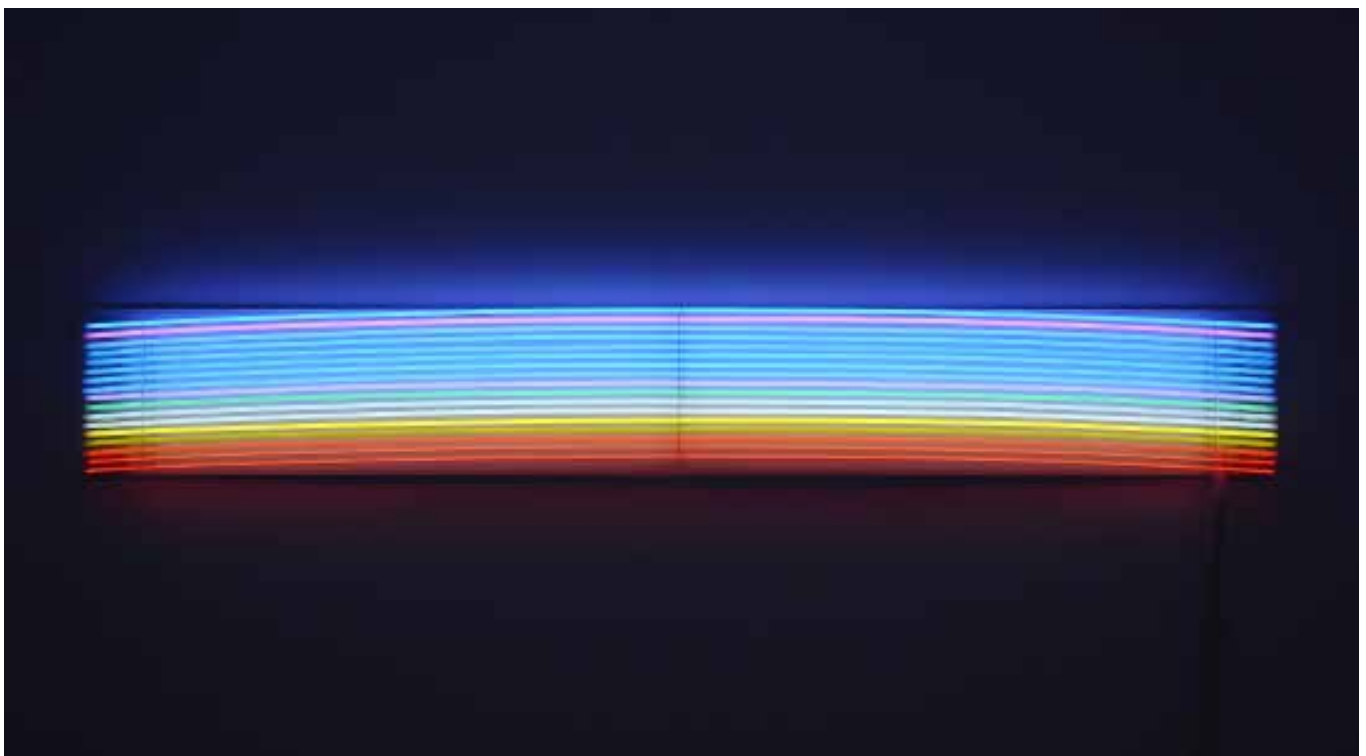
Pour le cycle 3 : durée 1h30 - 50€/groupe

Pour les collèges et lycées : durée 2h - 75€/groupe

Cet atelier propose tout d'abord de poser un regard décalé sur l'exposition, constituée principalement d'œuvres lumineuses. A l'aide d'un spectromètre fait main, les participants pourront observer les couleurs cachées dans la lumière émanant des objets environnants : lumière du jour, ampoules, néons, bougies, écrans, etc. Nous aborderons ainsi, de façon ludique, le principe physique de décomposition de la lumière en montrant concrètement que la lumière visible n'est pas réellement «blanche», mais qu'elle est plutôt constituée de plusieurs couleurs, qui varient en fonction de la source lumineuse.

En seconde partie d'atelier, les élèves travailleront au processus inverse, la recombinaison de la couleur par un procédé de trichromie photographique. En superposant 3 prises de vue monochromes d'un même sujet, réalisées chacune avec des filtres de couleurs primaires (rouge, vert et bleu), nous verrons comment rendre les couleurs d'origine à la scène photographiée.

Les participants pourront conserver leurs images (clés USB ou envoi Internet).



Les ateliers

Primaire
Cycle 3

Collège
& Lycée

Sculpteurs de lumière

Animé par Marie Hendriks, artiste

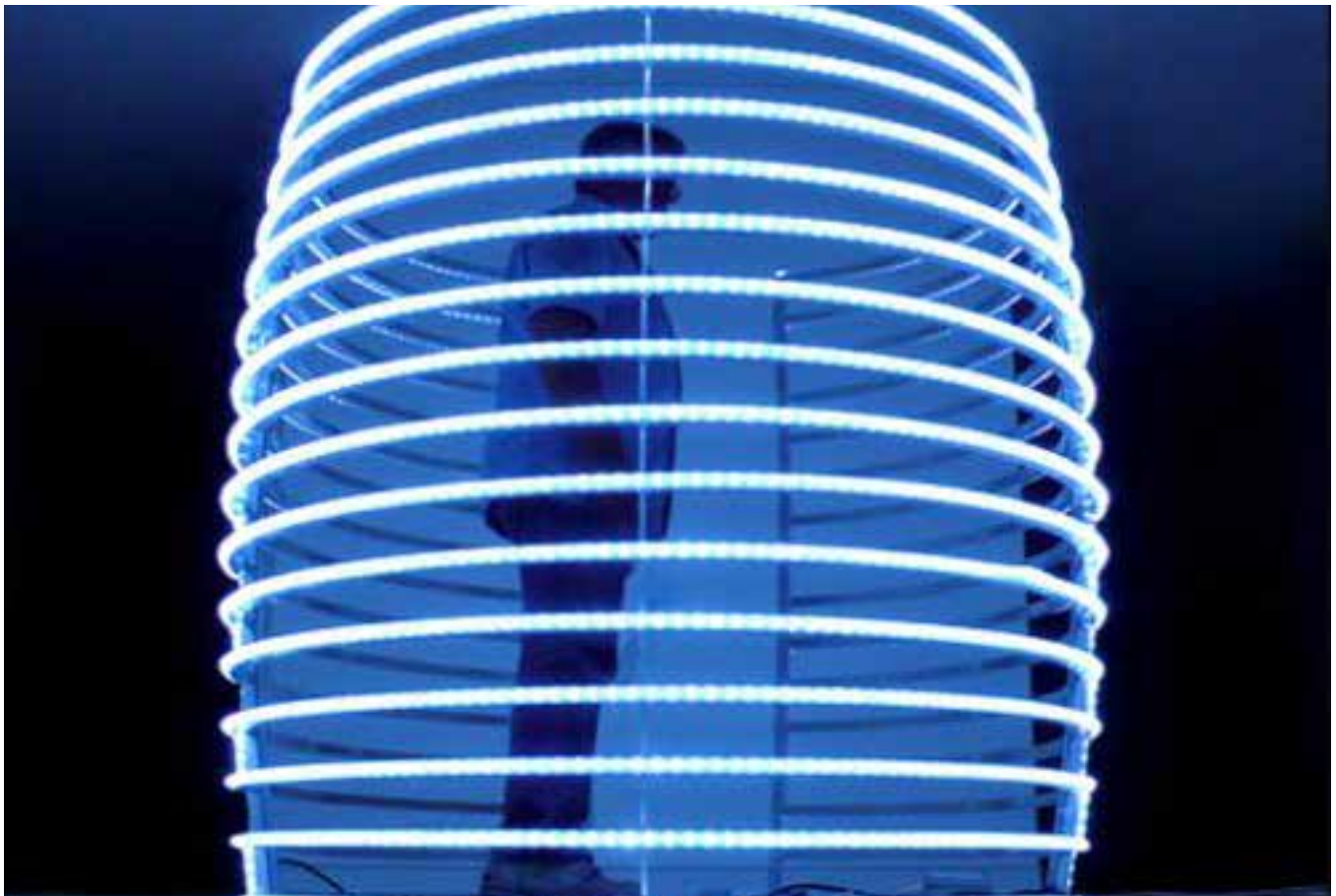
Pour le cycle 3 : durée 1h30 - 50€/groupe.

Pour les collèges et lycées : durée 2h - 75€/groupe

Après une visite thématique de l'exposition, le groupe découvrira des exemples de la technique qu'ils vont pratiquer : la peinture de lumière, expérimentée par des artistes comme Man Ray ou Pablo Picasso. Elle consiste à utiliser un temps d'exposition long dans un environnement sombre en y déplaçant une ou plusieurs sources de lumière. La photographie obtenue révèle alors toutes les traces lumineuses.

Les participants passeront devant l'objectif munis de lampes de différentes couleurs et effectueront des mouvements en fonction du résultat qu'ils souhaitent obtenir. Après la prise de vue, ils pourront alors constater comment ces déplacements et gestes sont traduits sur l'image en lignes et volumes, des trajectoires et ondes lumineuses invisibles pour notre rétine dans la durée mais capturées grâce à l'appareil photo. Sur ce principe, les participants devront ainsi réaliser des compositions en les pensant comme des sculptures lumineuses dans l'espace.

Les participants pourront conserver leurs images (clés USB ou envoi Internet).



Jeanne Susplugas, Light House III, 2013



LE FRESNOY
STUDIO DES ARTS Tourcoing
NATIONAL CONTEMPORAINS

Modalités de réservation

Pour toute réservation, merci d'indiquer l'activité qui vous intéresse et la date ou la période souhaitée, votre nom, le nom et l'adresse de votre structure, un numéro de téléphone, l'âge des participants, ainsi que le nombre de personnes.

Les groupes seront accueillis 10 minutes avant le début de la visite guidée, de l'atelier ou de la projection.

Toute réservation annulée moins de 24h à l'avance sera facturée.

Merci de respecter le nombre de participants maximum prévu lors de la réservation.

Pour les séances de cinéma, le nombre d'élèves facturés ne pourra pas être inférieur au nombre d'inscrits annoncés lors de la réservation, et ce quel que soit le nombre d'absents le jour-même.

En cas de difficultés à joindre le service éducatif par téléphone, n'hésitez pas à privilégier l'envoi d'un email.

Contact :

Lucie Ménard, Responsable du service éducatif

Imenard@lefresnoy.net

03 20 28 38 04