

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

OBSERVATOIRE DE L'INSTANT IMMÉDIAT :
CRÉATION D'UNE INSTALLATION MÉDIATIQUE FONDÉE
SUR L'ART PERCEPTUEL ET SES ENJEUX POLITIQUES

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
AKIKO SASAKI

JUIN 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement tous les professeurs qui m'ont enseigné dans le cadre de mes études de maîtrise, et je suis particulièrement reconnaissante envers mon directeur Monsieur Jean Dubois, pour sa rigueur d'encadrement et pour la pertinence de ses conseils.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	
DÉMARCHE ET ORIGINE DU SUJET DE RECHERCHE	1
Ma pratique avant les études de maîtrise	1
Le sujet de recherche	4
CHAPITRE I	
ÉTUDES PRÉPARATOIRES	
RELATION ENTRE L'ŒUVRE ET LE SPECTATEUR DANS LES JEUX DE PERCEPTION..6	
Jeux de perception visuelle : sculpture en verre	6
Jeux de perception visuelle : kaléidoscope	7
Jeux de perception visuelle : prisme	8
Vers l'œuvre immersive	10
CHAPITRE II	
ANALYSE DES PRATIQUES D'ARTISTES DE RÉFÉRENCE	
L'ART PERCEPTUEL ET SES ENJEUX POLITIQUES	12
Guérilla perceptuelle : Julio Le Parc	13
Combat contre les conditionnements : Ann Veronica Janssens	15
Libération du soi <i>hic et nunc</i> : Olafur Eliasson	17
Expérience perceptuelle dans l'art	21
CHAPITRE III	
MON PROJET DE FIN DE MAÎTRISE	
CRÉATION D'UNE INSTALLATION MÉDIATIQUE	23
Réflexion sur les images à projeter : la radiation	24
Réflexion sur les images à projeter : la mémoire	25
Réflexion sur les images à projeter : le langage	27
Œuvre de l'exposition : <i>Observatoire de l'instant immédiat</i>	29
CONCLUSION	31
ANNEXE	33

RÉFÉRENCES	48
BIBLIOGRAPHIE	52

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
0.1	<i>Lentille de l'esprit II.</i> (2000).	33
0.2	<i>Engrenage I, III et IV.</i> (2001-2002).	34
0.3	<i>Engrenage I.</i> (2001).	34
0.4	<i>Âme glacée.</i> (2005).	35
0.5	<i>Âme glacée : cellule #2 – Âme brisée.</i> (2005).	35
0.6	<i>La ligne rouge ou l'agonie de Gaïa.</i> (2009).	36
0.7	<i>Pour l'envol d'un papillon...</i> (2013).	37
1.1	<i>Perception ou réalité?</i> (2012).	38
1.2	<i>Le moi.</i> (2012).	39
1.3	<i>Potentialité.</i> (2012).	40
1.4	<i>Vision spéculaire.</i> (2013).	41
1.5	<i>D'Aristote à Turrell.</i> (2014).	42
3.1	<i>Sans titre.</i> (2014).	43
3.2	<i>Sans titre.</i> (2014).	43
3.3	<i>Sans titre.</i> (2015).	44
3.4	<i>Sans titre.</i> (2015).	44
3.5	<i>Observatoire de l'instant immédiat.</i> (2016).	45
3.6	<i>Observatoire de l'instant immédiat.</i> (2016).	46
3.7	<i>Observatoire de l'instant immédiat.</i> (2016).	47

RÉSUMÉ

Pour entamer ma recherche-création à la maîtrise, j'ai établi, au départ, mon sujet de recherche, soit *l'exploration de phénomènes de déformation et de réflexion d'images lumineuses dans des installations sculpturales utilisant le verre pour proposer de nouvelles perceptions spatiales*. J'ai exploré les transformations d'images lumineuses par les effets d'optique non seulement pour proposer des expériences perceptuelles hors du commun, mais aussi pour réfléchir aux significations que peuvent apporter ces phénomènes dans mes  uvres.

Dans l'introduction, j'aborde mes créations des années antérieures en tant que sculpteur verrier ainsi que la génèse de mon sujet de recherche et son contenu. Dans le premier chapitre, je traite des études préparatoires qui m'ont graduellement orientée vers la création d'œuvres immersives. Dans le deuxième chapitre, de façon à mieux cerner et théoriser mon travail, j'examine l'art perceptuel à travers les pratiques de trois artistes, respectivement Julio Le Parc, Ann Veronica Janssens et Olafur Eliasson, pour démontrer leurs enjeux politiques. Le troisième chapitre expose mon parcours, par une approche heuristique dans mes expérimentations pratiques, ainsi que dans mes réflexions théoriques, jusqu'à la réalisation de mon projet de fin d'études. Pour la conclusion, je décris les transformations de ma pratique au cours de mes études, en rapport avec la relation de *l'œuvre-spectateur* et de *l'œuvre-auteur*. Je soulève également certains phénomènes que j'ai découverts dans mes derniers projets, qui peuvent apporter de nouveaux éléments à développer dans mes recherches-créations en art perceptuel, en continuité de mon diplôme de maîtrise.

MOTS-CLÉS : transformation d'images, projection lumineuse, perception visuelle, lois de l'optique, Art perceptuel, installation médiatique, Julio Le Parc, Ann Veronica Janssens, Olafur Eliasson.

INTRODUCTION

DÉMARCHE ET ORIGINE DU SUJET DE RECHERCHE

Mes investigations s'orientent surtout vers une exploration des phénomènes visuels, tels que les reflets, les ombres portées et les effets d'optique, en utilisant le verre et les projections lumineuses. Grâce à la transparence ou à la surface réfléchissante du verre, le regard ne se concentre pas seulement sur l'épiderme de la sculpture, mais sur l'ensemble de l'installation. Au-delà de la surface, il y a d'autres dimensions à découvrir... Mon travail, dans la crainte que la société actuelle ne tende à appauvrir et à normaliser notre faculté de perception, propose l'espoir d'une réhabilitation de la sensibilité de l'être humain, par des expériences optiques.

Ma pratique avant les études de maîtrise

Il y a déjà presque vingt ans, un coup de foudre pour le verre me fit quitter mon emploi, mes amis, ma famille et mon pays. Mon désir d'apprendre les techniques verrières m'amena en République tchèque, pays reconnu dans le monde entier pour sa longue tradition verrière. Une année d'apprentissage à l'école des arts verriers de Železný Brod me permit d'être initiée au soufflage du verre, à la taille, au polissage, à la gravure à la roue et au travail au chalumeau. Bien que cette école m'ait offert un enseignement professionnel d'une grande qualité, réaliser un objet formellement équilibré, joli et techniquement parfait ne suffisait pas à combler mes aspirations. C'est à ce moment que s'imposa à moi la nécessité d'acquérir une formation en art, pour que mon travail en verre porte désormais en lui le pouvoir d'exprimer...

Un heureux hasard m'a conduit vers un autre continent, l'Amérique du Nord. Je m'inscrivis au baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Québec à Trois-Rivières. L'UQTR n'offre pas un baccalauréat en verre, mais bien un baccalauréat en arts plastiques. Pendant mes études à l'UQTR, j'ai exploré différents moyens d'expression, tels que la peinture, la gravure, la sculpture, la photographie, l'infographie, pour ne nommer que ceux-là, par lesquels j'ai appris à me servir de différents matériaux dans l'élaboration de mes œuvres. Les cours d'arts verriers m'offrirent une toute autre approche technique et artistique : thermoformage, coulage en sable et pâte de verre. Ces expériences m'aidèrent à m'approcher du but que je m'étais fixé.

Parmi les diverses techniques verrières, c'est la pâte de verre¹ qui retenait le plus mon attention et qui constituait mon principal moyen d'expression. C'est une approche qui exige une connaissance technique du matériau et une très bonne dextérité manuelle. Habituellement, je commence par sculpter une masse d'argile, à laquelle je donne une forme. Ensuite, à l'aide de plâtre réfractaire, je moule la sculpture en terre et cuis le moule ainsi produit dans lequel j'ai introduit des morceaux de verre. La cuisson se fait dans un four électrique. En fonction du format de la pièce, le temps de cuisson et de recuisson (refroidissement) peut prendre d'une semaine à un mois. À la sortie du four, la surface de la sculpture est texturée et translucide en raison de son contact avec le moule de plâtre. Pour retrouver la transparence du verre, il faut polir la surface. Pour ce qui est du polissage, cela peut prendre parfois plus d'une semaine de travail, selon la superficie à polir. Ainsi, un matériau opaque, l'argile, est transposé en un matériau transparent, le verre.

Dans la continuité de mon projet de fin d'études au baccalauréat, j'ai réalisé une série

¹ «Réalisation d'objets et de sculptures en verre, bas-relief ou ronde-bosse, avec la technique de la cire perdue.» Xavier de Mirbeck. *Technique du verre*. (Paris : Dessain et Tolra, 1992), p. 69-74.

de sculptures en pâte de verre, lesquelles portent le titre commun de *Lentille de l'esprit* (2000-2007)². Ce sont des pâtes de verre, en forme de lentilles, montées sur des structures métalliques dont les formes évoquent la prison. *Prison* est, ici, métaphore d'une structure de pensée imposée par la société à travers la culture, l'éducation, la politique, les médias, etc. Quant aux lentilles, elles sont à la fois géométriques par leur forme et organiques par leur traitement intérieur. Ces lentilles transparentes, exploitant certains effets d'optique, proposent une autre dimension visuelle. Symboliquement, mes lentilles deviennent *outil*, pour révéler la réalité. Dans les séries de sculptures *Engrenage* (2001-2003)³ et *Âme glacée* (2005)⁴, mes pâtes de verre révèlent l'intériorité de l'être ; mais de l'être souffrant des contraintes sociales. *La ligne rouge ou l'agonie de Gaïa* (2009)⁵, sculpture en pâte de verre, en forme de glacier, propose une métaphore de l'âme de la Terre, mais brisée par les excès de nos activités envers la nature. En 2013, pour un projet d'intégration des arts à l'architecture au centre jeunesse de Drummondville, j'ai réalisé l'installation sculpturale, *Pour l'envol d'un papillon...*⁶, composée de pièces en pâte de verre translucides en forme de papillons, proposant un espoir pour les personnes fréquentant cet institut.

Pour moi, la pâte de verre parle du monde intérieur. Sa translucidité et sa modulation de la lumière deviennent discours sur l'intériorité non dévoilée. Par le polissage de certaines surfaces, la transparence nous donne accès à une quatrième dimension perceptible de l'espace, soit le *au travers*. Elle est une sorte d'état intermédiaire entre visible et invisible. Ainsi, dans mes sculptures, la représentation symbolique et l'aspect sémantique de ce matériau prenaient une place importante. Avec mes sculptures, étant langage visuel, j'avais envie de montrer le monde autrement et de partager mes préoccupations humanistes avec les spectateurs.

² Voir Annexe fig.0.1.

³ Voir Annexe fig.0.2 et 0.3.

⁴ Voir Annexe fig.0.4 et 0.5.

⁵ Voir Annexe fig.0.6.

⁶ Voir Annexe fig.0.7.

Le sujet de recherche

Lorsque de la lumière est projetée sur des objets transparents, en fonction de leurs formes, il se produit parfois une concentration très importante de rayons lumineux qui en sortent et forment des taches de lumière au sol ou aux murs. Ainsi, leurs ombres deviennent lumineuses, contrairement à l'ombre d'un matériau opaque ; elles se déploient dans l'espace. Ce constat est évident sur certaines photographies de mes sculptures. J'ai remarqué également que la transparence des formes que je produis, qu'elles soient concaves, convexes ou prismatiques, alliée aux lois de l'optique, transforme radicalement l'image de l'arrière-plan, laquelle se trouve déformée, rapetissée, agrandie, distorsionnée, déplacée, renversée ou multipliée. Ces phénomènes perceptifs de physique, c'est-à-dire les transformations de la lumière et des images à travers le verre, se produisaient jusqu'à maintenant indépendamment de ma volonté, mais puisqu'ils sont tellement présents sur le plan visuel, ils ont fini par devenir l'une de mes principales préoccupations. J'eus la conviction que l'exploration et la théorisation de ces phénomènes me permettraient de réorienter mon travail dans une nouvelle perspective.

Ma recherche-crédation implique à la fois des explorations pratiques et des réflexions théoriques sur l'optique et la perception visuelle. Le verre et la lumière sont les principaux composants de mes œuvres. Pour ce qui est de la lumière, je privilégie la projection vidéo pour créer des images lumineuses en mouvement, en raison de l'adaptabilité et de la flexibilité de la technologie numérique. Ces images sont tantôt composées de mots, phrases, textes, signes ou pictogrammes, tantôt déroulantes ou en pulsation rythmique, en tenant compte de leurs rôles communicatif et informatif. La composition et le contenu sont déterminés en relation avec chacun des résultats visuels de mes expérimentations. Donc, mon approche se veut empirique, c'est-à-dire que par de nombreuses expérimentations, je découvre la façon la plus pertinente de réaliser une hybridation de deux matériaux, le verre et les images lumineuses, dans une

création esthétique et conceptuelle. Les œuvres qui en résultent ouvrent un lieu d'expérimentation à la fois scientifique et poétique, spectaculaire et intime, intelligible et sensible.

Dans mes œuvres, la transformation d'images par les effets d'optique prend un rôle important autant dans son aspect esthétique que conceptuel. Les applications scientifiques de l'optique ont transformé notre perception du monde et grandement influencé la pensée philosophique, la psychologie et la sociologie, en particulier sur les notions de réalité, virtualité, illusion, etc. Une des premières applications de l'optique à avoir eu une importance sociologique est l'invention de la première paire de lunettes, en 1285, par Salvino d'Armento Degli Armati, améliorant la perception du réel pour un grand nombre de personnes. Le début du 17^e siècle amena l'invention du télescope et du microscope. Galilée, en 1610, parvint à mettre au point un petit télescope, seulement 33 fois plus puissant que l'œil humain, et le pointa vers le ciel ; une révolution titanesque s'ensuivit. C'en fut fini du géocentrisme. La philosophie d'Aristote et la théologie tombèrent en crise, et tout cela en raison de l'utilisation de quelques propriétés de l'optique. Avec le microscope, c'est l'infiniment petit qui se dévoila, dont les maladies infectieuses se propageant par de minuscules petites bêtes invisibles : les microbes. L'optique a, en définitive, révélé d'immenses portions du réel qui nous étaient totalement inaccessibles, avant que l'on commence à en exploiter les propriétés. Je me sers donc des lois de l'optique et de la perception visuelle de ses phénomènes, en considérant les influences des découvertes de l'optique sur notre pensée même, pour réaliser mon œuvre qui est, en soi, un appareil de vision permettant d'investiguer autrement le réel.

Dans cette recherche destinée à la réalisation d'installations sculpturales composées de verre et de projection d'images lumineuses, j'explore les phénomènes de transformation d'images, non seulement en tant qu'effets visuels, mais aussi en tant que réflexion sur certaines perceptions du réel.

CHAPITRE I

ÉTUDES PRÉPARATOIRES

RELATION ENTRE L'ŒUVRE ET LE SPECTATEUR DANS LES JEUX DE PERCEPTION

Jeux de perception visuelle : sculpture en verre

En premier lieu, dans le cadre du cours *Atelier de création I*, je me suis concentrée à redécouvrir le verre en le considérant comme matériau transparent ou translucide, susceptible de produire des effets d'optique. À cette étape de ma recherche, je n'explorais pas encore la projection d'images numériques et mes œuvres étaient monolithiques. Pour cet exercice, j'ai utilisé des mots gravés sur le verre ou captés dans le verre, en tant qu'images à percevoir.

J'ai réalisé trois œuvres. Dans *Perception ou réalité?* (2012)⁷, j'ai créé des effets d'optique en gravant, sur l'arrière d'une pièce cylindrique en verre, les mots «Perception ou réalité?» en écriture spéculaire. Par la suite, je l'ai positionnée devant un miroir pour que cette écriture redevienne écriture normale en fonction de l'angle d'observation dans le miroir ainsi qu'au travers de la pièce de verre. L'œuvre qui s'intitule *Le moi* (2012)⁸ propose au regardeur une perception visuelle floue sur le «Moi». Ce mot est gravé à l'arrière d'une plaque de verre translucide et celle-ci est placée devant un miroir encadré, rappelant ainsi l'ambiguïté conceptuelle du moi identitaire. Dans l'œuvre intitulée *Potentialité* (2012)⁹, constituée de plusieurs plaques

⁷ Voir Annexe fig.1.1.

⁸ Voir Annexe fig.1.2.

⁹ Voir Annexe fig.1.3.

de verre fusionnées, j'ai enfermé le mot «Potentialité» en le gravant préalablement sur des plaques de verre avant la fusion de l'ensemble. Les mots, flottant dans la masse de verre transparente et rectangulaire, se multiplient virtuellement par effets d'optique.

Pour percevoir un maximum d'effets, j'invite le spectateur à observer les phénomènes d'optique avec attention et sous tous les angles. Cependant, dans ce projet, les expériences de perception visuelle sont particulièrement intimistes entre le spectateur et chacune des œuvres.

Jeux de perception visuelle : kaléidoscope

Par la suite, dans le cadre du cours *Atelier de création II*, j'ai décidé d'explorer le miroir, car je considère que le jeu de réflexion est une des principales spécificités de l'optique et que c'est un aspect fondamental pour l'exploration de la perception visuelle. D'ailleurs, la multiplication des images par les miroirs est exploitée par de nombreux artistes de l'art contemporain, tels que dans *Islamic Mirror* (2008), sculpture en forme de coupole concave composée de multiples miroirs, d'Anish Kapoor ; dans *Infinity Mirrored Room* (1966/1994), une chambre à miroirs, de Yayoi Kusama, et dans le kaléidoscope d'Olafur Eliasson, *Kaleidoscope* (2001) ou celui de Dan Graham, *Kaleidoscope/Doubled* (2010). Ma réalisation intitulée *Vision spéculaire* (2013)¹⁰ est également inspirée du kaléidoscope. Le kaléidoscope¹¹ est un appareil formé d'un tube contenant plusieurs miroirs, disposés de façon à ce que de petits objets colorés placés dans le tube y produisent des motifs variés, tandis que le téléidoscope¹², une variante du kaléidoscope, porte une lentille au bout du cylindre à la place des petits objets.

¹⁰ Voir Annexe fig.1.4.

¹¹ Le nom «Kaléidoscope», en linguistique, est formé des radicaux grecs ; *kalos* qui signifie «beau», *eidos* «aspect» et *skopein* «regarder».

¹² Le nom «Téléidoscope» est composé de *têle* qui signifie «loin» et *skopein* «regarder».

Avant de réaliser ma sculpture, j'ai expérimenté plusieurs formes, cylindriques et coniques, composées d'un nombre différent de facettes, avec ou sans lentille, en prototypes réduits, pour atteindre un maximum d'effet visuel. Ma sculpture porte une lentille, mais au lieu de la proposer comme un téléidoscope, avec lequel on peut observer un objet ou un paysage à distance, j'ai décidé de projeter des images derrière la lentille sur un film polyester. C'est une série d'images photographiques d'œil humain. Grâce aux effets d'optique, générés par les miroirs et la lentille, l'image de l'œil se transforme et se multiplie en formant une étrange sphère virtuelle à l'intérieur. L'œil étant un appareil de perception visuelle, mon intention est de souligner l'acte de perception visuelle chez le spectateur. Convié à une toute nouvelle expérience visuelle ainsi qu'à la participation d'une forme de mise en abîme ; l'observateur se sent observé par le regard multiplié de la sphère, tout en se voyant lui-même multiplié et observé tout autour de la sphère.

Comparativement à une série de mes sculptures précédentes, qui produisent des effets d'optique d'images gravées dans les œuvres mêmes, ce projet bonifie l'expérience d'une perception visuelle du spectateur par le fait que sa propre image est intégrée dans l'œuvre grâce aux multiples reflets des miroirs. Mais l'effet visuel se produit encore, seulement, à l'intérieur de l'objet sculptural.

Jeux de perception visuelle : prisme

Par la suite, ma recherche s'est orientée vers l'expérimentation et l'observation de phénomènes de transformation et de décomposition de la lumière à travers une masse de verre. Dans le cadre du cours, *Projet de création*, j'ai poursuivi mes recherches sur la transformation d'images par les effets d'optique, mais en projetant des images lumineuses directement sur l'objet en verre. J'ai choisi un objet en verre de forme prismatique, pour explorer le phénomène de la décomposition de la lumière blanche

qui se transforme en arc-en-ciel après l'avoir traversé. Ce phénomène extraordinaire, découvert et observé pour la première fois par Isaac Newton au début de 18^e siècle, est aujourd'hui exploité dans des œuvres d'art, notamment par des artistes tels que Charles Ross, *Conversation with Sun* (2004), Olafur Eliasson, *Round Rainbow* (2005), Tokujin Yoshioka, *Rainbow Church* (2013-14), etc.

J'ai réalisé un prisme à base triangulaire de 20 centimètres et de 30 centimètres de haut, en verre plat laminé et poli. L'image traverse donc la masse sans être retenue. Lors des premiers essais, j'ai positionné le prisme à l'horizontale sur un support de métal et j'y ai projeté un extrait de texte déroulant, de droite à gauche et en lumière blanche, à l'aide d'un projecteur numérique. Le contenu du texte que j'ai choisi est l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, qui défend notre droit d'accès à la science et aux arts ; en considérant que mon œuvre serait justement le résultat d'un mariage entre la science de l'optique et les arts. En positionnant le prisme à l'horizontale, malgré les déploiements intéressants de la lumière colorée aux murs, au sol et même au plafond, j'ai constaté que l'effet visuel était restreint et local, et qu'il pourrait être bonifié en explorant différentes façons de projeter la lumière. En plus, le fait que le prisme était déposé sur un socle accentuait son aspect de *sculpture-objet*, prenant ainsi une place trop importante dans l'espace et nuisant à l'environnement lumineux et immersif.

Après plusieurs essais, j'ai apporté des modifications au positionnement spatial du prisme, au sens du déroulement de l'image ainsi qu'à son contenu. Le changement de positionnement du prisme exigeait également celui de l'image. Au lieu d'un texte déroulant horizontal, pour maximiser l'effet visuel, l'image devait dérouler verticalement. Par conséquent, j'ai décidé de projeter, sous forme de générique, des noms de philosophes, physiciens, mathématiciens, astronomes et chimistes, de l'Antiquité à nos jours, qui ont étudié la lumière, ainsi que des noms d'artistes du 20^e et 21^e siècle qui ont traité la lumière comme matériau d'expression. Mon œuvre intitulée

D'Aristote à Turrell (2014)¹³ propose un hommage à tous ceux qui ont étudié, réfléchi et travaillé sur la lumière tant au niveau scientifique qu'artistique, soulignant ainsi une démocratisation de la connaissance de l'art et de la science, libérée de toutes formes de ségrégation sur les nationalités et les différentes époques.

Pour une raison ou une autre, la lumière blanche du projecteur n'est pas devenue en arc-en-ciel, mais ce qui a été signifiant pour moi dans ce projet est que le regard de l'observateur ne focalisait plus seulement sur la pièce de verre, mais bien, sur l'ensemble de l'installation. En raison du fait que le prisme soit déposé au sol, les projections lumineuses se déploient et voyagent sur le sol et les murs, tout en créant un environnement immersif.

Vers l'œuvre immersive

À partir de l'expérience vécue lors de la réalisation de *D'Aristote à Turrell* (2014), mon investigation s'est dirigée davantage vers la création d'installations que vers l'exploration d'objet sculptural générant des effets d'optique. Les sculptures que je créais avant ce projet étant monolithiques, le rapport entre le spectateur et l'œuvre était très intimiste, introspectif et limité par leurs dimensions, qui étaient à échelle humaine. Le spectateur était invité à voyager, surtout par le regard, à l'intérieur de mes sculptures. Mais avec cette nouvelle approche, la sculpture ne sera plus l'objet central de mes créations. Je m'oriente vers la création d'œuvres immersives utilisant le verre et la lumière, donc je me concentrerai davantage sur l'ensemble des phénomènes optiques. Par conséquent, l'expérience esthétique de l'œuvre est devenue une des mes préoccupations majeures. Ce que je propose au spectateur est une expérience de perception visuelle soutenue par les effets d'optique produits par le verre et la projection de lumière. Ainsi, j'invite le spectateur, à vivre une expérience

¹³ Voir Annexe fig.1.5.

d'observation et de contemplation de phénomènes englobants, dans des installations *in situ*. Avec son engagement physique et sa volonté d'exploration des perceptions sensorielles, le spectateur devient observateur. L'observateur «investit un terrain ouvert où la distinction entre sensations intérieures et signes extérieurs se brouille irrévocablement.» (Crary, 1990/1994, p. 50)

J'ai donc décidé de retourner à la case départ et de recommencer à explorer le verre et la lumière dans cette nouvelle perspective. Pendant quelques mois, je me suis concentrée à explorer ces phénomènes perceptifs de physique, c'est-à-dire les transformations de la lumière à travers le verre. Comment puis-je créer volontairement et optimiser ces phénomènes? Quelle nouvelle signification puis-je apporter à mes œuvres en soulignant la présence de tels phénomènes? Jusqu'à quel point puis-je transformer les images? Je réexamine le verre en tant que matériau transparent et réfléchissant, produisant des transformations et des réflexions de la lumière. Je ne me limite plus aux techniques verrières que j'ai appris à maîtriser jusqu'à présent, ni n'hésite à explorer des matériaux industriels. Suivant mon intuition et ma curiosité, j'expérimente les projections lumineuses sur toutes sortes de formes de verre : sur des plaques de verre superposées, sur des tiges de verre, sur un aquarium en forme de prisme rempli d'eau, sur des tubes en Pyrex ou des plaques en verre dichroïque¹⁴, etc.

Après quatre mois de recherches, j'ai constaté que les projections sur les tubes en verre et les plaques de verre dichroïque produisaient des phénomènes prometteurs pour la création de mes projets d'œuvre immersive. Pour ce qui est du tube en verre, quand la lumière y est projetée, son reflet forme un rayonnement circulaire contenant une potentialité de création d'environnement englobant. Quant au verre dichroïque, le fait d'avoir à la fois l'effet de la réflexion et de la coloration lumineuses multipliera les expériences visuelles dans mon installation.

¹⁴ Puisque le verre dichroïque est moins accessible, j'utilise un film dichroïque autocollant de la marque 3M qui produit un effet similaire.

CHAPITRE II

ANALYSE DES PRATIQUES DES ARTISTES DE RÉFÉRENCE

L'ART PERCEPTUEL ET SES ENJEUX POLITIQUES

J'ai cherché à provoquer un comportement différent du spectateur [...] pour rechercher avec le public les moyens de combattre la passivité, la dépendance ou le conditionnement idéologique, en développant les capacités de réflexion, de comparaison, d'analyse, de création, d'action.

– Julio Le Parc¹⁵

L'art perceptuel est un art des sens et met en valeur l'expérience esthétique du spectateur. Ce thème est utilisé dans le catalogue de l'exposition *The Responsive Eye*, qui fut organisée au Museum of Modern Art, à New York, en 1965, par le conservateur William Seitz. Selon Matthieu Poirier, historien d'art et commissaire d'exposition, notamment *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013*¹⁶, «l'objectif de Seitz est de qualifier une esthétique singulière, qui dépasse les strictes catégories de la «cinétique» ou de l'«optique», et qui trouverait sa source bien en amont de ce double courant.» (2013, p. 28.) Seitz a emprunté cette nouvelle catégorisation, l'art «perceptuel», à la phénoménologie de perception, dans un article publié en 1947, intitulé *Perceptual Abstraction in Art*, de Rudolf Arnheim. (tel que cité dans Poirier, 2013, p. 28.) Si on s'en tient strictement à ce qui précède, on pourrait

¹⁵ Daria de Beauvais. *Julio Le Parc*. (Paris : Skira-Flammarion, 2013), p. 6.

¹⁶ L'exposition rétrospective de l'art perceptuel, au Grand Palais, Paris, du 10 avril au 22 juillet 2013.

croire qu'il s'agit seulement de percevoir et de ressentir devant les œuvres, tandis que chez certains artistes, on constate un indéniable contenu politique.

Dans ce chapitre, je vais tenter de cerner ce qu'est l'art perceptuel et ses possibles dimensions critiques. Je cite ici trois artistes de l'art perceptuel, respectivement Julio Le Parc, en raison de son engagement en tant que défenseur des droits de l'homme, Ann Veronica Janssens, pour sa résistance dans un contexte social et enfin Olafur Eliasson, pour son discours sur la réappropriation de notre être. Ces trois artistes ont des préoccupations humanistes. Leur intention est d'éveiller les capacités de perception sensorielle chez le spectateur, par un engagement physique face à leurs œuvres.

Guérilla perceptuelle : Julio Le Parc

Julio Le Parc, né en 1928 en Argentine, est un des précurseurs de l'art cinétique et de l'art optique dans les années 60. Son art est un art d'immersion où, par son esprit de recherche et d'expérimentation, il essaie de confronter différentes expériences de perception : l'effet visuel, le mouvement, la lumière et la relation entre l'œuvre et les spectateurs sont au cœur de ses recherches. Les problématiques qui se posent dans ses œuvres, allant de l'engagement physique du spectateur à la transformation visuelle du réel, sont des préoccupations encore très actuelles de l'art contemporain.

Dans l'Optical Art, les formes utilisées sont géométriques : carré, cercle, losange, etc. Ce sont des formes stables qui engendrent un vocabulaire clair et précis, facilement accessibles à la perception, mais par l'agencement de formes souvent très colorées, les œuvres de l'art optique invitent le spectateur à être emporté dans un maelström, dépassant l'idée qu'il se fait de la forme et lui faisant perdre ses repères. Parmi les œuvres de Le Parc, je porte une attention particulière à une série de sculptures composées de lamelles d'acier réfléchissantes, telle que *Cloison à lames réfléchissantes*

(1996-2005). Ces lamelles se présentent comme un écran, un dispositif de vision qui permet de voir autre chose. Le regard ne s'arrête pas seulement aux réflexions de surface ; il plonge à travers les lames et subit une transformation causée par le déplacement du spectateur lui-même. Ainsi, la perception se fait dans le temps et l'espace réels de l'expérience physiologique.

L'Op Art repose sur la notion d'*œuvre ouverte*, théorisée par Umberto Eco ; les œuvres ont une part d'ambiguïté et demandent à ce que l'intervention active des spectateurs les complète. Le GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), dont Julio Le Parc est un des membres fondateurs, s'est appuyé sur ce principe d'œuvre d'art qui implique la participation du spectateur et favorise l'interaction avec l'environnement. C'est le début de l'art interactif, mais à cette époque, l'art de l'interaction avait presque toujours une dimension politique. Julio Le Parc remet en question le rôle de l'artiste dans la société et valorise la sensibilité humaine. Cette volonté de sensibilisation du public est apparue dans un contexte où le développement industriel, la fabrication en série, la consommation de masse et l'influence de la télévision valorisaient la standardisation et l'uniformisation de l'individu. Dans le texte *Guérilla culturelle?*, en 1968, Le Parc manifeste le devoir de l'artiste, tel que :

–Devenir des moteurs et réveiller la capacité endormie des gens à décider eux-mêmes de leur destin. Ranimer leur puissance d'agressivité contre les structures existantes.

[...]

–Organiser une espèce de guérilla culturelle contre l'état actuel des choses, souligner les contradictions, créer des situations où les gens retrouvent leurs capacités à produire des changements.

–Combattre toute tendance au stable, au durable, au définitif, tout ce qui accroît l'état de dépendance, d'apathie, de passivité liée aux habitudes, aux critères établis, aux mythes et autres schémas mentaux nés d'un conditionnement complice avec les structures au pouvoir.

(Le Parc, 2013, p. 210)

La socialisation des arts par la transformation des relations œuvre-spectateur et artiste-société est un moyen démocratique important pour Le Parc. L'œuvre ne se fait plus monologue, elle dialogue avec le spectateur. Dans *La valorisation : arme clef pour la pénétration culturelle*, texte présenté aux Rencontres d'intellectuels pour la souveraineté des peuples de notre Amérique à La Havane, en 1981, il sonne l'alerte contre les moyens de communication tels que la presse, la radio, le cinéma ou la télévision, qui «se convertissent en canaux privilégiés de pénétration mentale, promouvant jour après jour une attitude de résignation face aux injustices de ce monde, présentées comme inévitables et naturelles.» (Le Parc, 2013, p. 211) L'information est un système contrôlé¹⁷, mais l'art peut-il servir en tant que libérateur de l'esprit?

Combat contre les conditionnements : Ann Veronica Janssens

À partir des années 90, une nouvelle génération d'artistes en art perceptuel fait surface en le renouvelant, le transformant ou l'élargissant. Ann Veronica Janssens, née en 1956 au Royaume-Uni, est aujourd'hui professeure à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Dès le début de sa carrière, ses œuvres s'articulent autour de la perception de l'espace. Elle se présente comme sculpteur. Pour elle, la lumière est un matériau de sculpture à part entière. Elle se sert de la lumière pour souligner notre rapport à l'espace et éprouver la perception.

L'installation *Représentation d'un corps rond* (1996, 2001) est une œuvre fondatrice de Janssens. Cette œuvre remet en question la relation entre le spectateur et l'espace, mais de façon bien plus dramatique : par absence totale de tangibilité. Elle est constituée d'un système d'éclairage que l'on nomme *cyberlight* formant un tunnel de rayons

¹⁷ Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que l'acte de création?* (Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 1987). Récupéré de <http://www.webdeleuze.com>.

lumineux de 30 mètres de long et jusqu'à 8 mètres de diamètre qui se déploie dans la salle remplie d'une brume artificielle. Cette projection de faisceaux lumineux, mobiles et hypnotiques, amène le spectateur à se mouvoir dans l'espace ; étant invité à l'occuper, il se sent avalé et incorporé en lui.

Les expériences spatio-temporelles qu'elle propose sont d'ordre hypnotique, mais avec la volonté de renvoyer à la réalité plutôt que d'y échapper. Pour elle, ces expériences « agissent comme des passages d'une réalité à l'autre en repoussant les limites de la perception, en rendant visible l'invisible... Il s'agit de seuils où l'image se résorbe, d'espaces à franchir entre deux états de perception, entre ombre et lumière, entre défini et indéfini, entre silence et explosion. » (Janssens, 2004, p. 109-110) Ainsi, ses installations ne se réduisent pas seulement à des effets visuels et formels spectaculaires. Les expériences que l'artiste propose « génèrent des pertes de repères, des troubles de la perception, des dilatations temporelles et, d'une certaine façon, le dessaisissement du voir. [...] Il s'agit de repousser les limites, d'utiliser l'incontrôlable et l'incertitude comme des leviers pour déjouer les conditionnements croissants qui nous environnent. » (Ergino, 2004, p. 102) Janssens affirme que ses œuvres « doivent être perçues dans un contexte que l'on pourrait considérer comme politique. » (Janssens, 2004, p. 110) À travers ses œuvres, elle interroge « la perméabilité des contextes (architecturaux, sociaux, culturels, politiques). » (Janssens, 2004, p. 110)

J'étais agréablement surprise en apprenant la vision politique de Janssens dans ses installations. Je n'ai pas trouvé d'explications plus concrètes de son propos, mais mon interprétation est la suivante : Aujourd'hui, nous vivons dans une société dite civilisée, structurée et contrôlée par les règlements, les devoirs et les obligations. D'autre part, nous vivons dans une forme de confort et d'hédonisme créée par les progrès de la science, de la médecine, des décisions politiques et économiques, mais à quel prix?

D'après Desmond Morris¹⁸, anthropologue et éthologue, c'est la civilisation strictement réglementée et compartimentée qui serait une des principales causes de l'augmentation des troubles mentaux chez les individus de notre société contemporaine. Janssens nous propose une forme de déconstruction qui fragmente notre perception de ces contextes rigides et le retour à soi, en utilisant l'inconscient comme révélateur du réel. Par sa stratégie d'infiltration entre le visible et l'invisible, elle veut nous libérer de toute matérialité et de toute résistance contextuelle et nous faire vivre une expérience de la sensation. À mon avis, son propos humaniste rejoint à la fois la pensée de Julio Le Parc et celle d'Olafur Eliasson, mais elle l'exprime d'une façon très esthétisée, simple et épurée.

Libération du soi *hic et nunc* : Olafur Eliasson

Olafur Eliasson, né à Copenhague en 1967, vit et travaille à Berlin. Il considère ses œuvres comme des «producteurs de phénomènes». (Birnbaum et Eliasson, 2002/2007, p. 14). Il n'a pas de formation scientifique, mais il s'intéresse au *résultat* de phénomènes scientifiques. Avec l'aide de certains spécialistes, il réalise des expériences dans son atelier, il crée des œuvres qui produisent des phénomènes pour ensuite être vus, sentis, et vécus par le spectateur. Ses recherches ne s'arrêtent pas seulement à la perception sensorielle, mais plus encore sur la perception du soi dans l'espace-temps.

Dans ses œuvres, il utilise souvent des formes géométriques. Il considère que, comme avec l'Optical Art, c'est par les formes géométriques que l'on peut vraiment induire des phénomènes perceptifs et psychologiques. Les structures et les modèles géométriques de ses œuvres sont souvent des représentations abstraites empruntées à la nature. Eliasson constate que, notre façon de voir la nature est complexe, car par notre

¹⁸ Desmond Morris. *Le zoo humain*. (Paris : Grasset, 1969/1970).

héritage culturel, nous avons toujours tendance à vouloir comprendre et mesurer ces phénomènes naturels. Il affirme même que «mesurer quelque chose peut changer réellement sa réalité physique. Et c'est là où le sujet devient partie de l'objet.» (Birnbaum et Eliasson, 2002/2007, p. 29) Il se demande si voir l'objet c'est voir réellement une partie de nous-mêmes. C'est ce à quoi ses projets tentent de répondre et cherchent à illustrer. Pour Eliasson, nos sens et nos perceptions dépendent de la mémoire et de la reconnaissance. Richard Gregory, psychologue anglais, explique dans son ouvrage, *L'œil et le cerveau* :

Dans des conditions idéales, la perception des objets est beaucoup plus riche que ne peut l'être une image rétinienne. La valeur ajoutée doit provenir des processus cérébraux dynamiques utilisant les connaissances stockées dans le passé afin de voir le présent et de prédire le futur immédiat. (1998/2000, p. 14)

Nos capacités à voir et à sentir sont développées par l'apprentissage et déterminées par notre expérience, filtrée et réorganisée dans la société, la culture et l'environnement. Nous interprétons ce que nous regardons par notre propre système de perception et par notre bagage culturel. C'est en cela que, en transformant ce que nous regardons, nous nous unissons à ce que nous regardons.

L'œuvre d'Eliasson intitulée *Seeing Yourself Seeing* (2001) prend la forme d'une fenêtre : un cadre composé de miroirs en forme de bandes verticales, alternativement transparentes et réfléchissantes, fonctionnant simultanément comme fenêtre et miroir. Le spectateur, devenu observateur, se voit lui-même en train de voir et il devient à la fois sujet et objet. Cette œuvre qui me rappelle celle de Julio Le Parc, *Cloison à lames réfléchissantes* (1996-2005), amalgame visuellement et inconsciemment réalité et représentation. Devant cette œuvre, l'observateur, le sujet devient objet de l'observation et l'objet observé devient le sujet lui-même. Une autre œuvre d'Eliasson qui a attiré mon attention est *Your Strange Certainty Still Kept* (1996), une installation composée d'un mur d'eau et de lumière stroboscopique. La pulsation de lumière de

forte intensité met en évidence chaque instant de vision chez l'observateur. Cette sensation, causée par l'expérience limite de la perception visuelle, lui fait prendre conscience d'un moment précis et d'un lieu qui à la fois existe et est vécu par lui-même. Je constate une similitude entre cette œuvre et celle de Janssen, *Représentation d'un corps rond* (1996, 2001), sur le plan conceptuel. Dans la sienne, les gouttes d'eau sont remplacées par le brouillard et les lumières stroboscopiques, par des faisceaux lumineux clignotants et en rotation.

Ce qui se démarque, dans les œuvres d'Eliasson, des œuvres des autres artistes de l'art perceptuel, est son désir de reproduire des phénomènes naturels à l'aide de la technologie dans un environnement artificiel. Dans chaque œuvre, il reproduit un seul phénomène très simple, mais tout en le bonifiant, en l'accentuant et parfois en l'exagérant. Pour Eliasson, bien que la majorité de son travail soit une reproduction de phénomènes naturels dans un contexte urbain, ou une réinterprétation esthétique de structures naturelles par des moyens scientifiques, son importance est également centrée sur la sensation qu'il exerce sur les observateurs. Son intention est de provoquer une sorte de réveil des capacités de perception du soi dans *l'ici et maintenant*. D'après Madeleine Grynsztejn, directrice du musée d'art contemporain de Chicago, l'essentiel de ses œuvres « offre en retour à l'individu une conscience aiguë de sa propre perception. [...] L'expérience proposée est physiquement si intense, si indivisiblement présente, qu'elle confirme la promesse d'une réalité totale de l'existence. » (2002/2007, p. 39) À travers ses œuvres, il invite l'observateur à vivre une expérience de perception renforcée de la sensation immédiate, par « la création de présences concrètes, d'un *ici et maintenant* ». ¹⁹ Ainsi, les œuvres d'Eliasson proposent un raffermissement de la conscience du soi.

¹⁹ Traduction libre de « the creation of concrete presences, of a *here and now*. » Philip Ursprung. From *Observer to Participant* : in Olafur Eliasson's Studio. Dans *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. (Cologne : Taschen, 2008), p.11.

Aujourd'hui, nous sommes engagés dans une quête effrénée de vitesse et de progrès : fabrications, transformations, consommation, transports, information, technologie et conquête spatiale. Paul Virilio nous alertait déjà en 1979, dans *Esthétique de la disparition* : «Le développement des hautes vitesses techniques aboutirait à la disparition de la conscience en tant que perception directe des phénomènes qui nous renseignent sur notre propre existence.» (1980, p. 117) En 2007, dans son ouvrage *L'Université du désastre*, son constat est encore plus sévère : «Le règne animal de notre humanité s'apparenterait, tout à coup, au règne végétal, sous la lumière froide des ondes qui véhiculent nos images et nos impressions...» (Virilio, 2007, p. 32) Nous devenons «héliotropiques des écrans» (Virilio, 2007, p. 32), comme une plante dont l'orientation se fait en fonction de la lumière, tout en perdant notre sensibilité aux affects et aux sensations, et même nos décisions ont tendance à être conditionnées et déterminées. Ainsi, la vitesse radicale du progrès technologique est en train de mettre inexorablement en péril notre capacité de perception du monde. Nous avons perdu la notion d'espace-temps, du réel et du virtuel, de «l'instant présent de notre conscience immédiate *hic et nunc*». (Virilio, 2007, p. 32) Dans cette ère de vitesse, de technologie et de surabondance d'informations, on a tous besoin de s'arrêter pour se sentir vivre dans notre corps et notre esprit et Eliasson nous propose *Take Your Time*²⁰, où paradoxalement il se sert de la science et de la technologie dans la conceptualisation et dans la réalisation de ses œuvres, de façon très habile et rusée, pour justement mettre en valeur sa pensée humaniste. Madeleine Grynsztejn analyse les œuvres d'Eliasson :

Les œuvres d'Eliasson encouragent le travail de l'imagination qui permet à l'observateur [...] d'aller vers le sens qui réside au cœur de l'expérience subjective. En offrant des moments de plénitude et de liberté intellectuelle, ses œuvres induisent des modes de consciences et d'action qui s'opposent au moi appauvri par notre ère de technologie avancée. (2002/2007, p. 73)

²⁰ Le titre de l'exposition d'Olafur Eliasson au MoMA, NY, du 20 avril au 30 juin 2008.

Cette réflexion découle de la pensée d'Henri Bergson qui clame «la dévalorisation de l'expérience humaine dans une société toujours plus automatisée et standardisée qui transforme la perception en une forme passive et inutile de consommation effrénée.» (Grynsztejn, 2002/2007, p. 73)

Expérience perceptuelle dans l'art

Mon travail s'oriente vers la création d'œuvres immersives qui propose à l'observateur des expériences de perception visuelle. Comme pour certaines œuvres de Julio Le Parc, j'utilise les objets en verre en tant qu'écran ; récepteur et transformateur d'images et de lumière. Je me sers également de formes géométriques en raison de leur neutralité et de leur simplicité, sans savoir préalablement que les artistes de l'Op Art, eux, les utilisaient afin que les déformations et les variations soient plus évidentes. L'innovation que j'apporte à mes installations et qui se distingue du travail de Julio Le Parc est l'utilisation de la vidéoprojection en tant que source de lumière. J'accentue les effets de perception visuelle en projetant des images lumineuses en mouvement sur des verres dichroïques, à la fois transparents et réfléchissants. Ainsi, les lumières blanches projetées se transforment en couleur à travers le verre et déploient des reflets lumineux colorés aux murs et au sol.

En étudiant les œuvres d'Ann Veronica Janssens, j'ai pris conscience de l'importance de l'espace par rapport aux observateurs. Quant à mes œuvres, je me suis rendu compte que j'étais surtout préoccupée par le dispositif même qui reçoit et produit une projection lumineuse, ainsi que par l'impact visuel que les effets d'optique génèrent. Étant donné que l'observateur sera invité à circuler dans mon installation, les reflets lumineux et englobants de mes objets en verre et ses propres ombres aux murs ou au sol le rendront conscient de l'espace dans lequel son corps sera immergé. Mon intention n'est pas de provoquer un vertige visuel et corporel chez l'observateur, bien

que cela ne soit pas totalement absent, ni de visiter la limite perceptible de l'espace comme dans les installations de Janssens. Je l'invite plutôt à l'observation et à la contemplation de phénomènes hors de l'ordinaire, créés par les effets d'optique, susceptibles de générer une forme d'éveil des facultés de percevoir *l'ici et maintenant*, tel qu'Olafur Eliasson nous le propose. Autrement dit, je souhaite que l'observateur sente sa propre présence tout en explorant la sensation de son expérience perceptuelle.

Bien qu'Arthur Danto affirme : «Du point de vue des apparences extérieures tout pouvait être une œuvre d'art. Donc, si on voulait mettre au jour l'essence de l'art, il fallait abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée» (1997/2000, p. 41), dans les propositions formalistes de ces trois artistes, on constate qu'indéniablement leurs pratiques sont fondées sur une réflexion intellectuelle ; cependant, ce n'est pas cette réflexion qui est mise de l'avant, mais bien l'expérience perceptive de la sensation immédiate chez le spectateur par l'engagement physique face à leurs œuvres. C'est une des raisons pour laquelle leurs œuvres sont bien reçues par un public de toutes les cultures et de tous les niveaux d'éducation. C'est une forme de démocratisation de l'art contemporain.

CHAPITRE III

MON PROJET DE FIN DE MAÎTRISE

CRÉATION D'UNE INSTALLATION MÉDIATIQUE

Dans mon installation lumino-cinétique, utilisant le verre et la vidéoprojection, je propose une expérience de perception chez l'observateur ; d'une part, par la multiplication d'objets réfléchissants, tel que Julio Le Parc, d'autre part, par la création d'un espace immersif englobé et circonscrit par la non-matière, soit la lumière, comme dans les installations d'Ann Veronica Janssens, et enfin avec l'ambition de lui faire vivre l'instant immédiat *d'ici et maintenant*, tel qu'Olafur Eliasson nous le propose.

J'aurais pu m'orienter vers la réalisation d'une œuvre d'expérience sensorielle strictement formaliste de l'art perceptuel, mais je ne pouvais pas abandonner l'idée que mon œuvre soit à la fois sensible en tant qu'expérience esthétique et à la fois intelligible en tant que sujet de réflexion. Donc, pour ce qui est de la projection, j'ai d'abord poursuivi mon idée de départ ; qu'elle soit constituée d'images lumineuses sous forme de langage : textes, mots, pictogrammes, etc., en raison de sa communicabilité, pour pouvoir souligner le propos sous-jacent de l'œuvre. Ainsi, les images deviendront porteuses de sens et l'œuvre contiendra d'une façon incontournable un concept concret. J'ai ensuite privilégié des images, en lumière blanche, sans déformation préalable par une programmation numérique, pour mettre en valeur les transformations créées par les effets d'optique, tout en étant consciente de l'immense possibilité de manipulations par les logiciels d'animation. La seule modification que je leur ai appliquée, à l'aide d'un logiciel d'animation, est le mouvement du déroulement ou du déplacement, l'arrêt du mouvement, l'apparition et

la disparition. Finalement, je me sers du verre comme médium qui reçoit, transforme et diffuse l'information, en considérant les influences des découvertes de l'optique sur notre vision du monde. Ainsi, mon œuvre devient *instrument optique* invitant à une exploration différente de nos perceptions.

Au cours de mes recherches, la détermination du contenu de projection a été un point crucial autant que la réalisation du dispositif de l'installation. J'ai exploré des contenus de projection en relation avec les phénomènes visuels produits par mes dispositifs d'installation pour que les arrimages soient adéquats dans leurs aspects conceptuels.

Réflexion sur les images à projeter : la radiation

Lors des mes expérimentations, observant les phénomènes lumineux générés par mes dispositifs d'installation, j'ai d'abord porté une attention sur la nature même de la lumière, qui est un rayonnement électromagnétique, donc une radiation. Je ne peux pas nier que j'étais préoccupée par l'accident nucléaire de FUKUSHIMA, à ce moment-là. Suite à cette idée, j'ai songé à introduire dans la projection : les noms des lieux des réacteurs nucléaires du monde entier ; le pictogramme signifiant la présence de la radioactivité ; le texte du discours prononcé par Pierre Curie sur la découverte du radium lors de la cérémonie du prix Nobel en 1905 ; un extrait de la lettre d'Albert Einstein au président Roosevelt en août 1939 ; une parole de Robert Oppenheimer, des mots empruntés à la *Bhagavad-Gita* qu'il s'est remémorés quelque temps après l'essai atomique Trinity de juillet 1945 ; un extrait du discours prononcé par François Mitterrand, le 20 avril 1995 lors de la cérémonie solennelle d'entrée de Marie Curie et de Pierre Curie au Panthéon, etc. Mais aucune de ces idées ne m'est apparue assez convaincante.

Réflexion sur les images à projeter : la mémoire

Par la suite, dans une des mes installations expérimentales utilisant des tubes en verre, j'ai projeté des textes sur une colonne de verre composé d'une douzaine de tubes regroupés et positionnés verticalement dans un support en bois.²¹ Ces tubes forment un écran qui reçoit les images déroulant de bas en haut, dont la partie en bois de la base, étant un matériau opaque, affiche les *images-textes* lisiblement, tandis que les tubes en verre les transforment en reflets de lumières, donc illisibles, qui rayonnent autour de la colonne tout en formant plusieurs cercles lumineux. On perçoit ces cercles de lumière émerger de la base de la colonne et ensuite se dissoudre complètement dans l'environnement. Ce phénomène rayonnant de transformations des lettres lisibles en reflets de lettres illisibles m'a inspiré le rapport avec le temps et la mémoire. Les informations, les événements, les expériences, etc., autant sur le plan collectif que personnel ; tout ce qui est perçu par nos sens perd la forme concrète de l'origine et se dissout graduellement dans le temps en laissant des traces (les reflets) dans la mémoire. Cette mémoire peut se perdre complètement, mais parfois resurgir de façon très claire à certains moments. Pour souligner cet aspect, j'ai trouvé que le contenu des images pourrait être constitué de noms de personnages et d'événements historiques, contribuant à l'évolution humaine, qui forment notre mémoire collective. Cependant, je n'étais pas encore entièrement convaincue par cette idée, car son aspect commémoratif ne faisait qu'illustrer l'histoire de façon très littéraire.

Dans une autre installation expérimentale, où j'ai utilisé des cercles de verres dichroïques suspendus à différentes hauteurs, mais de façon très concentrée, la projection du texte complet apparaissait au mur en traversant les verres dichroïques et en se superposant aux ombres colorées de ceux-ci. En même temps, des parties du texte, captées sur les verres miroitants, se reflétaient aléatoirement sur les murs.²² Les

²¹ Voir Annexe fig.3.1.

²² Voir Annexe fig.3.2.

particularités de ces phénomènes de transformation sont la déconstruction d'un texte complet en plusieurs textes partiels, aussi que le renversement de l'écriture. Le texte d'origine affiché était en écriture normale, donc lisible, mais les parties du texte reflétées aux murs sont en écriture spéculaire, donc difficilement lisibles. En plus, les parties du texte apparaissaient et disparaissaient sur les murs en raison du mouvement du déroulement du texte projeté, à certains moments et à certains endroits, hors de mon contrôle. En observant ainsi ce phénomène de décomposition, surtout d'apparition et de disparation de textes, j'ai poursuivi ma réflexion sur la mémoire, mais cette fois, dans une expérience plus personnelle. Pour ce qui est du contenu du texte à projeter, ce phénomène de surgissement de textes aux murs m'a fait penser à un extrait du roman, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ; son célèbre passage sur la madeleine, dans le tome II, *Du côté de chez Swann*, qui traite de la mémoire involontaire :

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. (1913/1991, p. 44-45)

Dans ce passage, le narrateur, après avoir trempé une madeleine dans du thé et l'avoir goûtée, s'est rendu compte que le goût avait réactualisé une expérience du passé, c'est-à-dire un souvenir de son enfance chez sa tante Léonie. La mémoire est suscitée par le goût et des odeurs dans ce cas-ci, mais c'est parfois par la vue : certains objets, certaines couleurs, certains paysages, ou par l'ouïe : certaines musiques, certains sons, certaines voix, ou encore c'est par le toucher que le souvenir peut ressurgir de façon

involontaire. Je suppose que lors de certaines expériences sensorielles, compte tenu des circonstances, de leur intensité et de l'état émotif du moment, elles seront triées, rangées et enfermées dans nos tiroirs de mémoire et que certaines expériences contenant les clefs peuvent les rouvrir. Daniel Schacter explique dans son ouvrage *À la recherche de la mémoire : Le passé, l'esprit et le cerveau* qu'«une propriété particulièrement importante (de nos systèmes de mémoire) est que nous ne pouvons séparer nos souvenirs des événements actuels de notre vie de ce que nous avons vécu précédemment.» (1996/1999, p. 20) Cet énoncé m'a rappelé la réflexion d'Olafur Eliasson citée plus haut²³, où il se demande si voir l'objet c'est voir réellement une partie de nous-mêmes.

Avec ces deux œuvres expérimentales, j'ai tenté de circonscrire les sensations que notre perception visuelle génère, tout en explorant le rapport entre la mémoire et la reconnaissance autant collectives qu'individuelles. Mais je n'ai pas non plus achevé cette deuxième installation en tant qu'œuvre finale, en raison de la complexité du concept qui prenait trop de place dans l'expérience esthétique de l'œuvre. Par contre, ces expérimentations m'ont confirmé la pertinence de l'utilisation des tubes en verre et du verre dichroïque pour la création d'œuvres immersives.

Réflexion sur les images à projeter : le langage

À la suite de ces expériences, j'ai cherché à mieux calibrer la présence de l'esthétique et du concept dans mes œuvres. Donc, j'ai pensé qu'il serait pertinent d'éliminer le contenu du texte, mais d'en garder la forme en tant que langage ou signe d'informations.

²³ Voir p. 17-18.

Premièrement, j'ai exploré le braille, car les perceptions visuelle et tactile sont étroitement liées. Descartes examine la perception tactile chez la personne non voyante, dans *La Dioptrique* :

Ceux qui, étant nés aveugles, s'en sont servis toute leur vie, et vous l'y trouverez si parfaite et si exacte, qu'on pourrait quasi dire qu'ils voient des mains, ou que leur bâton est l'organe de sixième sens, qui leur a été donné au défaut de la vue. (1637/1991, p. 152)

Ainsi, l'acte de toucher remplace la vue. L'écriture en braille est composée de points qui forment des motifs géométriques en relief, qui se lisent par le toucher. Chez les voyants non initiés au braille, ce qui est écrit demeure totalement incompréhensible, que ce soit par le regard ou le toucher. Tandis que dans mon installation, cette écriture lumineuse serait immatérielle ; chez les non-voyants, l'écriture en braille sans matière n'est qu'obscurité. En introduisant le braille dans mon œuvre, j'aurais mis l'accent sur le rapport entre la vision et le toucher, tout en soulignant l'apparent paradoxe complémentaire entre le visible et le lisible, le visuel et le tactile ; entre la lumière et la matière. Cependant, je n'étais pas à l'aise d'utiliser cette forme d'écriture, dédiée aux personnes non voyantes, pour créer une œuvre exclusivement visuel, donc impossible d'être appréciée par ces personnes.

Par la suite, ma réflexion s'est concentrée sur les langages informatiques ; le langage de programmation, le langage binaire, etc. J'ai expérimenté la projection du langage binaire dans plusieurs dispositifs d'installation. Le résultat me semblait prometteur. La transformation des images lumineuses en forme de langage binaire, c'est-à-dire les répétitions aléatoires des chiffres 0 et 1, et le déroulement de cette information numérique fonctionnaient bien, autant dans son aspect visuel que conceptuel. J'ai réalisé deux installations²⁴ utilisant ces images, mais le problème est que l'image du

²⁴ Voir Annexe fig.3.3 et fig.3.4.

langage binaire est beaucoup trop exploitée tant dans le domaine des arts que du design graphique.

Œuvre de l'exposition : *Observatoire de l'instant immédiat*

Le lieu d'exposition est un facteur important pour la réalisation d'une œuvre immersive. J'ai décidé de relever le défi d'utiliser le CDEx, centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques. La superficie de cette salle est d'environ 90 mètres carrés, de forme irrégulière. Malgré ce format qui pourrait contenir deux installations, j'ai tout de même décidé de n'en réaliser qu'une seule, pour éviter la contamination lumineuse et en préserver la qualité. Lors des expérimentations, je me suis concentrée à créer une œuvre en utilisant le maximum des potentialités, autant positives que négatives, de cette salle. La forme plus ou moins rectangulaire de cette galerie m'a permis de réaliser une installation qui déploie la projection lumineuse sur toute la longueur de la salle. J'ai accentué l'irrégularité de l'espace en plaçant des cimaises à des endroits stratégiques pour mieux l'équilibrer.

Dans cette installation²⁵, j'utilise des tubes en verre, 45 tubes, dont chacun mesure 150 centimètres de longueur et 3 centimètres de diamètre, suspendus verticalement, formant un écran rectangulaire d'environ 150 centimètres carrés, positionné à un tiers de la longueur de la galerie. Les surfaces des tubes sont partiellement couvertes en damier par des rubans de pellicules dichroïques. Comme les tubes ne se touchent pas entre eux, il y a de petits espaces par lesquels la projection lumineuse peut traverser sans être retenue par le verre. Ainsi, les images lumineuses sont projetées sur cet écran de verre, qui sert de récepteur et de transformateur. Les tubes reçoivent les images, qui s'affichent lisiblement sur leurs surfaces, ensuite qui se transforment en reflets de lumière rayonnante, tout en formant d'innombrables cercles lumineux et un corridor

²⁵ Voir Annexe fig.3.5, 3.6 et 3.7.

de lumière au sol, colorés par les verres dichroïques. On perçoit ces cercles de lumière vibrante, émergeant du dessous de l'écran en verre. Par la suite, ils se dissolvent complètement en lueurs dans l'environnement, tandis que le ruban lumineux occupe une grande partie du plancher de la galerie avec une plus forte intensité.

J'ai choisi comme images de projection le code QR. C'est une sorte de variante du code-barre, inventée en 1994 par une entreprise japonaise et normalisée en 1999 pour une utilisation universelle. Comme le nom QR signifie en anglais, *Quick Response*, son contenu virtuel peut être décodé instantanément en le scannant à l'aide d'un téléphone mobile, ou d'une *webcam*, équipé d'une application de lecture de codes. En une fraction de seconde, on peut se trouver dans un site internet, dans un point géographique sur une carte virtuelle, procéder à un appel ou à un envoi d'un courriel, accéder au visionnement d'une vidéo ou de certains contenus multimédias, etc. La création d'un tel code est également très simple et facile à l'aide d'une application offerte gratuitement dans plusieurs sites web. Aujourd'hui, le code QR devient presque indispensable dans notre quotidien, glorifiant ainsi notre culte de l'urgence.²⁶

Dans mon œuvre, on ne peut évidemment décoder les QR avec aucun appareil. Ces codes ne nous amènent nulle part et ne nous fournissent pas d'informations virtuellement contenues. Ils sont présents, comme contre-emploi, pour être observés et contemplés en raison de leur propre apparence esthétique et de leurs transformations générées par les effets d'optique. L'écran composé de tubes de verre ne nous dévoile pas le réel comme les lentilles de lunettes, de télescope ou de microscope, mais paradoxalement, en transformant ce symbole d'instantanéité et de virtualité en rayonnements lumineux, contemplatifs, même, à la limite, presque hypnotiques ; l'œuvre invite l'observateur à sentir sa propre présence, réelle, dans cet *ici et maintenant*.

²⁶ Nicole Aubert. *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*. (Paris : Flammarion, 2003).

CONCLUSION

Des sculptures monolithiques du début de ma recherche jusqu'à l'installation médiatique que j'ai présenté à l'exposition de fin d'études, mes œuvres sont appuyées sur les expériences de perception visuelle soutenue par des effets d'optique. Dans cette recherche, j'ai exploré les phénomènes de transformation d'images, non seulement en tant qu'effets visuels, mais aussi en tant que réflexions sur certaines perceptions du réel. Cela m'a conduit à l'étude théorique de l'art perceptuel. Examinant les pratiques de Julio Le Parc, d'Ann Veronica Janssens et d'Olafur Eliasson, j'ai appris que les œuvres de l'art perceptuel proposant des expériences esthétiques aux spectateurs, malgré leurs apparences purement formalistes, sont basées sur un discours critique, politique, engagé socialement.

À travers mes recherches, j'ai remarqué deux transformations majeures dans mon travail, soit la relation d'*œuvre-spectateur* et celle d'*œuvre-auteur*. Au cours de mes études de maîtrise, mon investigation s'est dirigée vers la création d'œuvres immersives par lesquelles je propose une expérience d'observation et de contemplation de phénomènes, avec engagement physique du spectateur. Tandis qu'au début de ma recherche, j'ai commencé par l'exploration d'objets sculpturaux en verre, invitant le regard du spectateur à voyager dans le *au travers*, c'est-à-dire *dans* la matière. La relation d'*œuvre-spectateur* s'est donc élargie graduellement en menant mes recherches, d'un projet à l'autre, du visuel au corporel, de l'objet à l'espace environnant, du spectateur à l'observateur. En plus, je me suis rendu compte que ma relation d'*œuvre-auteur* s'était également transformée ; au début, j'avais plaisir à créer des pièces en verre, soit en verre soufflé, en thermoformage ou en pâte de verre, qui génèrent des effets d'optique, donc mon attention était focalisée sur la fabrication. Mais à partir du moment où je me suis intéressée à la création d'installations pour bonifier l'expérience perceptuelle de l'observateur, l'acte de création n'était plus

seulement la fabrication de dispositifs, il est devenu création de phénomènes et de lieux d'expérimentations perceptuelles. Je ne tenais plus à fabriquer des pièces de verre par moi-même, ni n'hésitais à utiliser les objets préfabriqués industriels, tels que des plaques de verre, des tubes en verre ou des produits dérivés de verre dichroïque. Conséquemment, j'ai vécu une espèce de détachement face à la production manuelle des sculptures.

Pour ce qui est de mon installation du projet de fin d'études, mon intention n'était pas de provoquer un vertige visuel et corporel ou des troubles de la perception chez l'observateur, tel que dans les œuvres d'Ann Veronica Janssens. Mais après avoir réalisé mon installation, j'ai pris conscience que j'avais involontairement créé un effet d'illusion de déplacement du corps. Quand je me suis placée dans le ruban de lumières en mouvement, en fixant le regard sur le déroulement de lumières, ma perception visuelle s'est transformée en proprioception illusoire, autrement dit je me suis sentie en mouvement tout en étant statique. En plus, en marchant sur ce ruban lumineux vers la source du déroulement des images, j'ai senti une certaine lourdeur dans mes pas et j'avais même l'impression de monter une pente. La perception visuelle est fortement reliée à la proprioception dans des conditions particulières. Constatant cet effet, je suis convaincue que ce phénomène d'une sensation de déplacement illusoire du corps dû à la perception visuelle mérite d'être exploré davantage en tant que piste de réflexion et de création d'œuvres.

Dans la continuité de mes études de maîtrise, je poursuivrai mes recherches sur la perception visuelle dans la création d'installations médiatiques utilisant les images lumineuses. Il serait peut-être envisageable que ce ne soit plus soutenu par des effets d'optique, donc sans dispositif en verre, mais que ce soit plutôt complété par d'autres perceptions ; auditive, tactile ou proprioceptive, tout en explorant leur potentiel d'intersensorialité.

ANNEXE

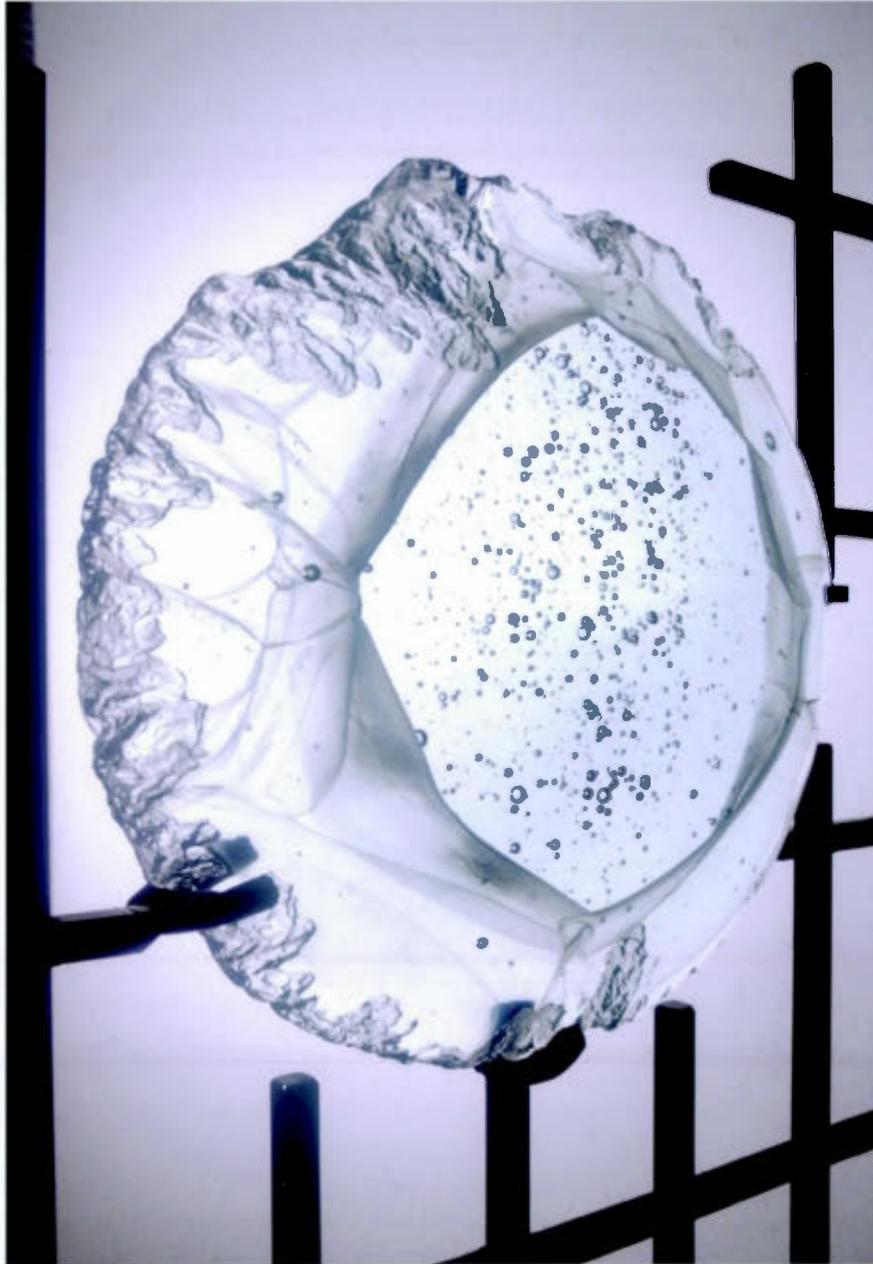


Figure 0.1
Akiko Sasaki. *Lentille de l'esprit II*. (2000).
Pâte de verre et acier. 187 x 70 x 61 cm.



Figure 0.2
Akiko Sasaki. *Engrenage I, III et IV*. (2001-2002).
Pâte de verre ; acier, grillage métallique.
Vue d'ensemble de l'exposition intitulée *Arrêtons-nous encore*.
Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Trois-Rivières.

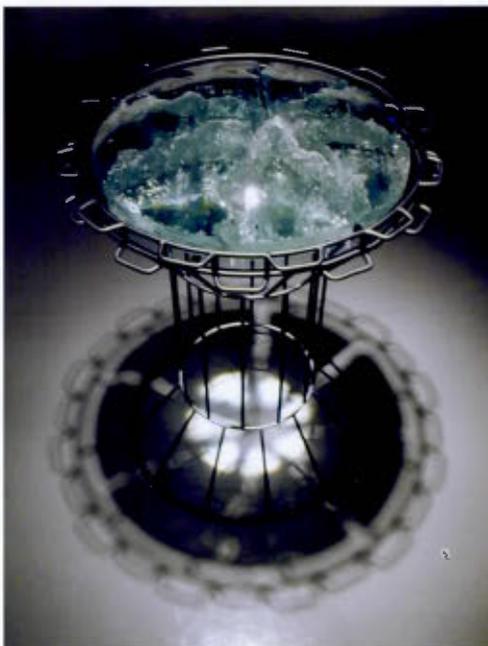


Figure 0.3
Akiko Sasaki. *Engrenage I*. (2001). Pâte de verre et acier. 98 x 72.5cm dia.



Figure 0.4
Akiko Sasaki. *Âme glacée*. (2005).
Vue d'ensemble de l'installation. Centre des Arts de Shawinigan.

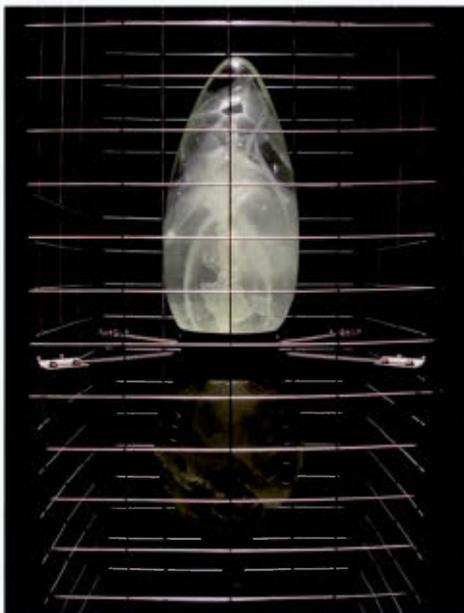


Figure 0.5
Akiko Sasaki. *Âme glacée : cellule #2 – Âme brisée*. (2005). Détail.
Pâte de verre; acier et grillage. 188 x 41 x 41cm.

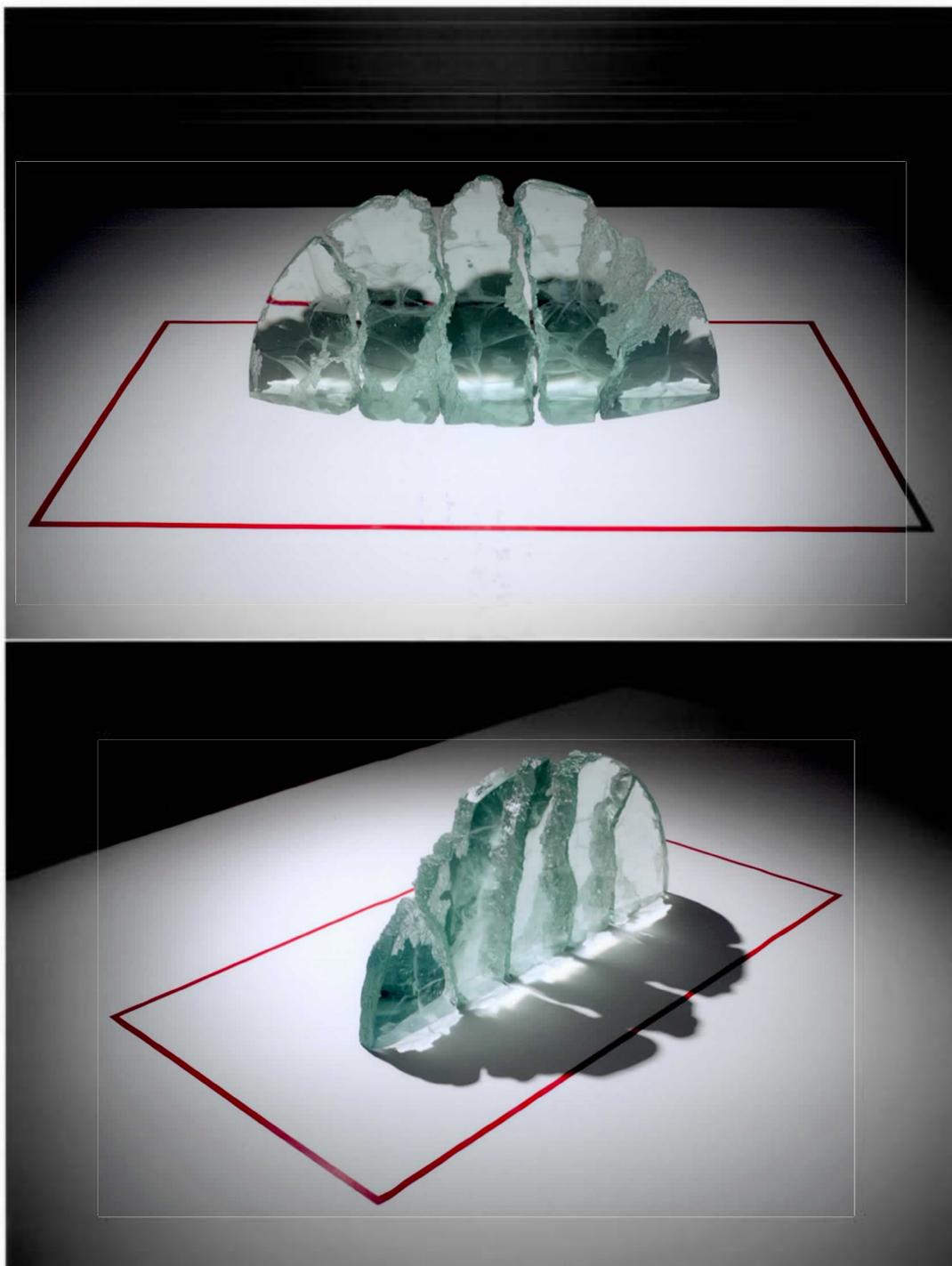


Figure 0.6

Akiko Sasaki. *La ligne rouge ou l'agonie de Gaïa*. (2009).

Pâte de verre ; papier blanc et ruban rouge. 54 x 459 x 272 cm. Galerie d'art du Parc.



Figure 0.7
Akiko Sasaki. *Pour l'envol d'un papillon...* (2013).
Pâte de verre, tôle d'aluminium et système d'éclairage.
Centre de réadaptation Laforest, Drummondville.

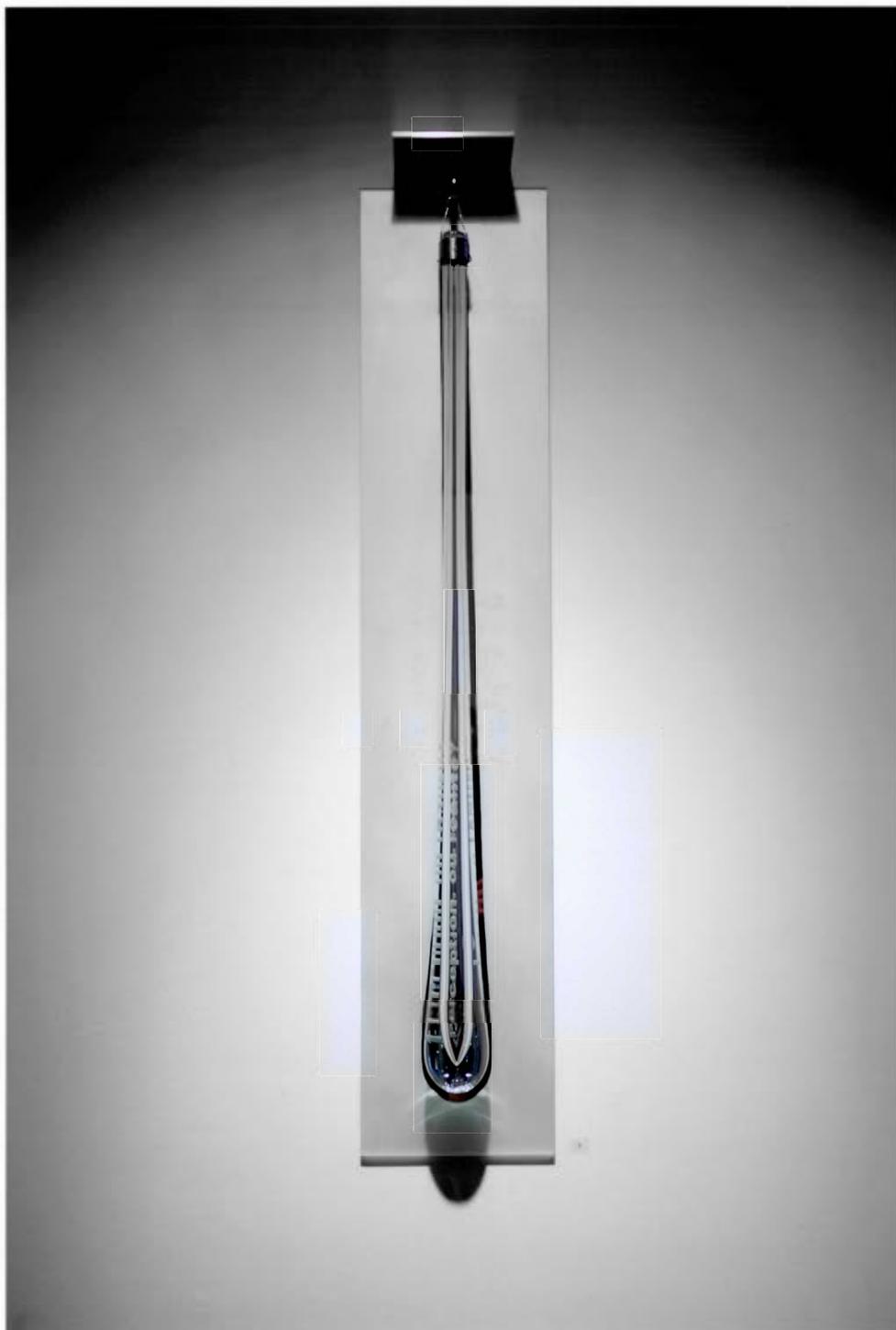


Figure 1.1
Akiko Sasaki. *Perception ou réalité?* (2012).
Verre soufflé et gravé, miroir gravé ; métal. 106 x 20 x 11 cm.

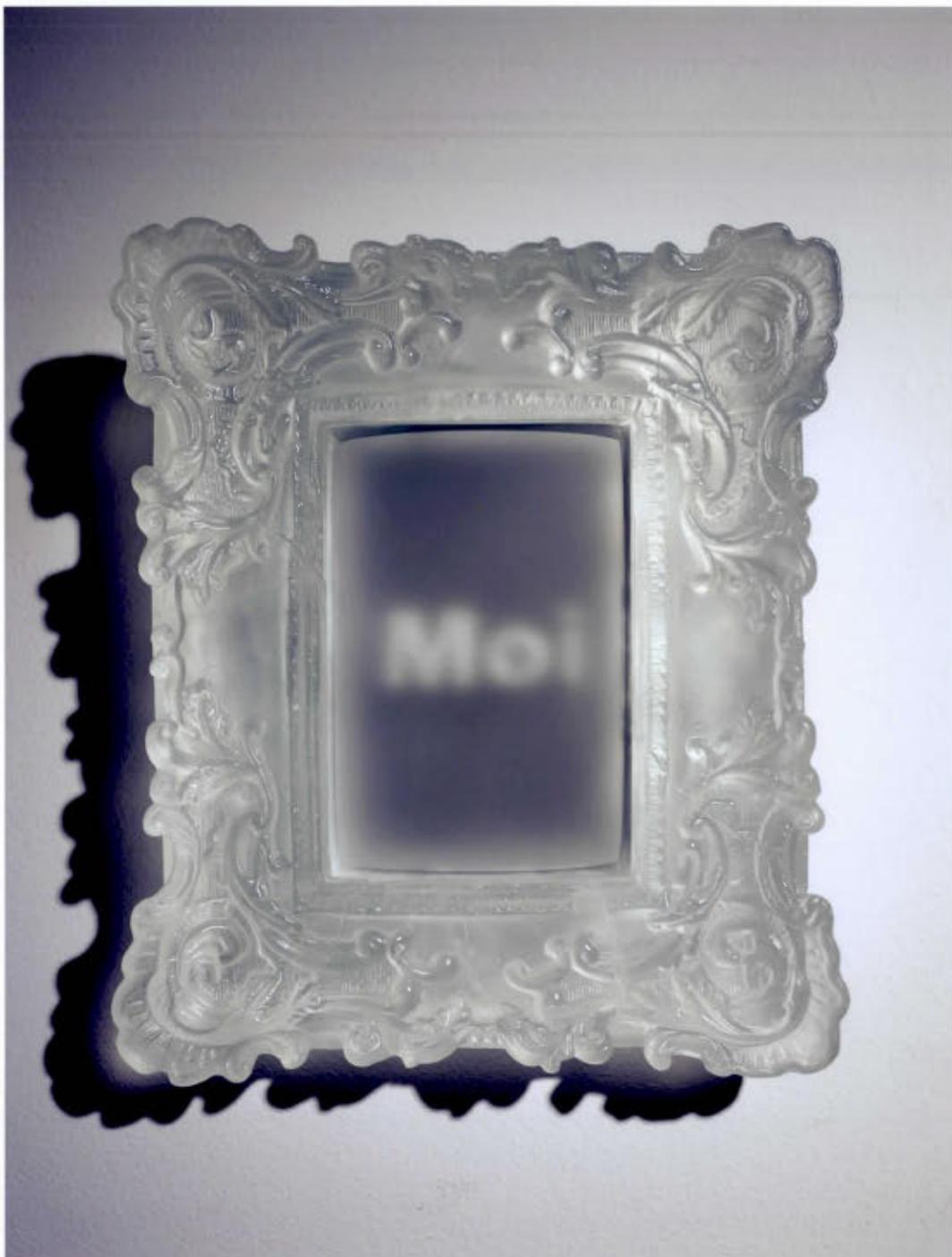


Figure 1.2
Akiko Sasaki. *Le moi* (2012).
Pâte de verre, verre plat dépoli et miroir gravé au jet de sable.
25 x 21 x 5 cm.

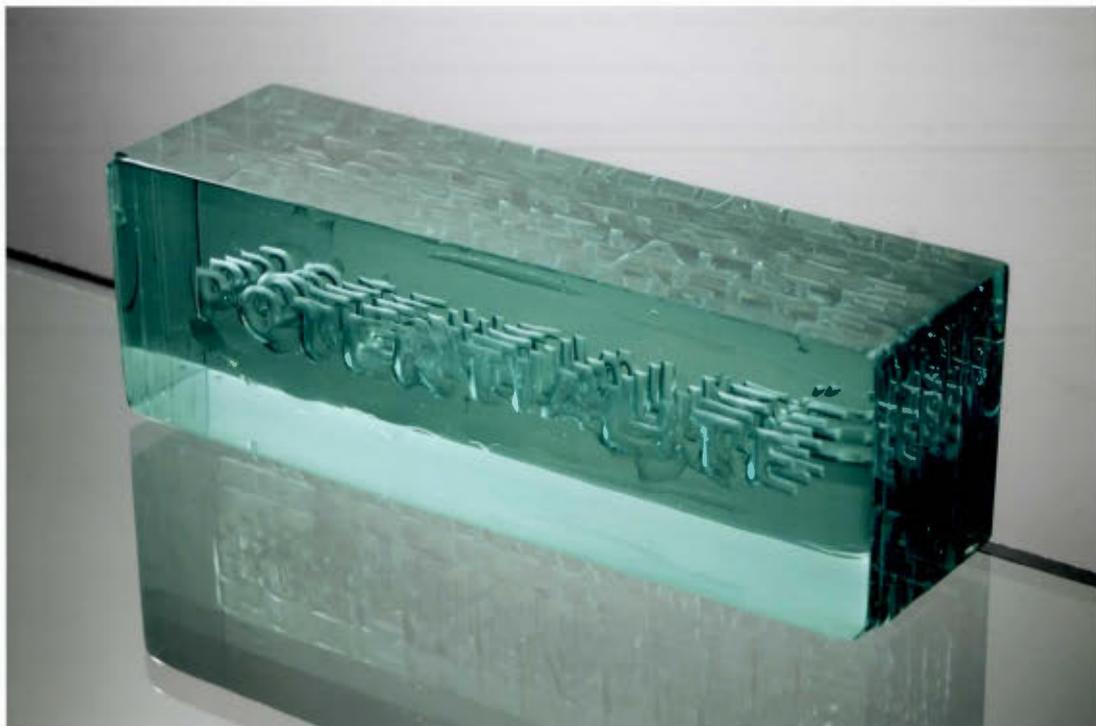


Figure 1.3
Akiko Sasaki. *Potentialité* (2012).
Verre plat gravé, fusionné et poli.
10,5 x 36 x 12 cm.

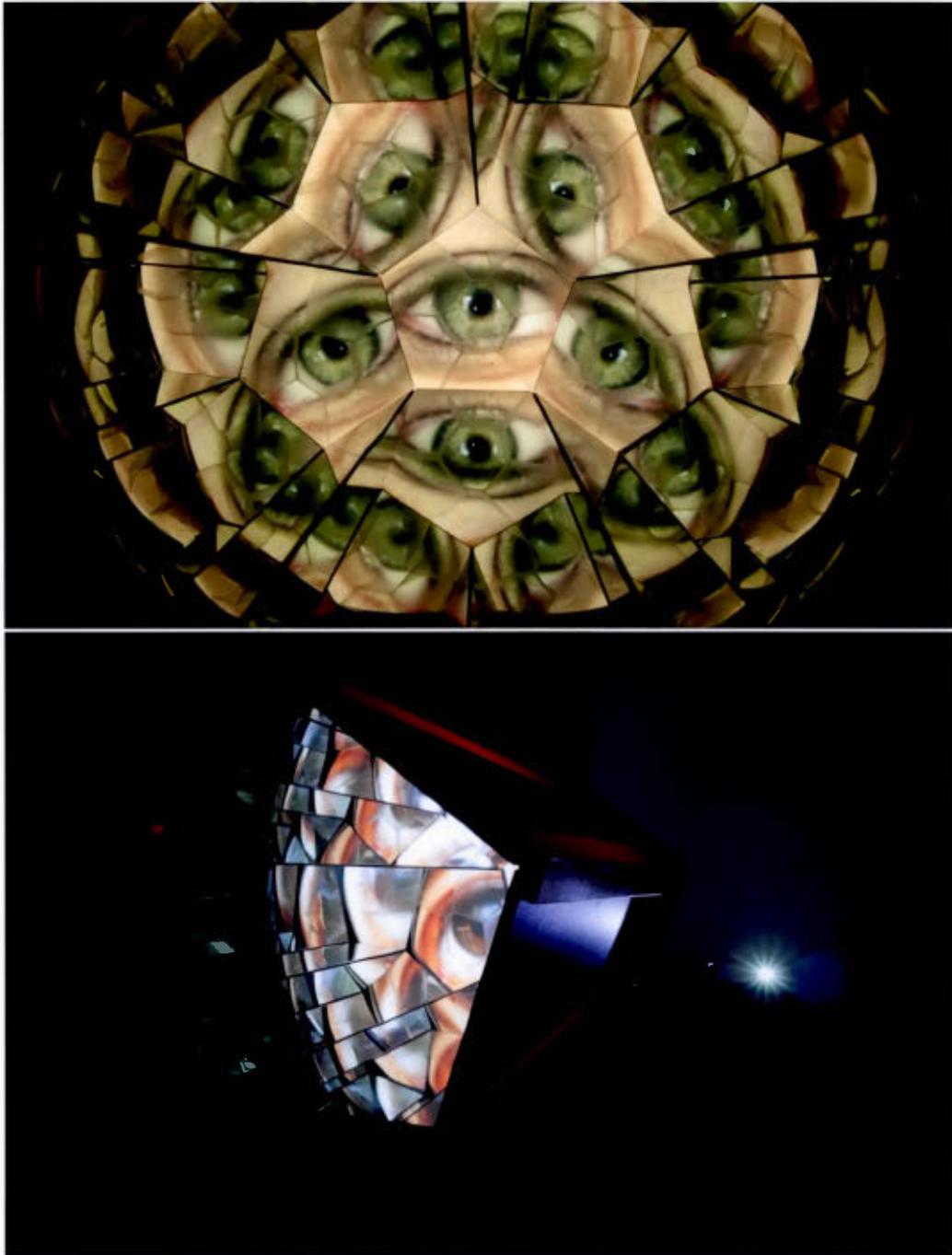


Figure 1.4
Akiko Sasaki. *Vision spéculaire* (2013).
Pâte de verre, miroir, bois et métal.
Projection d'images photographiques : 23 images en séquence d'une durée de
35 minutes en boucle. 200 x 100 x 300 cm.

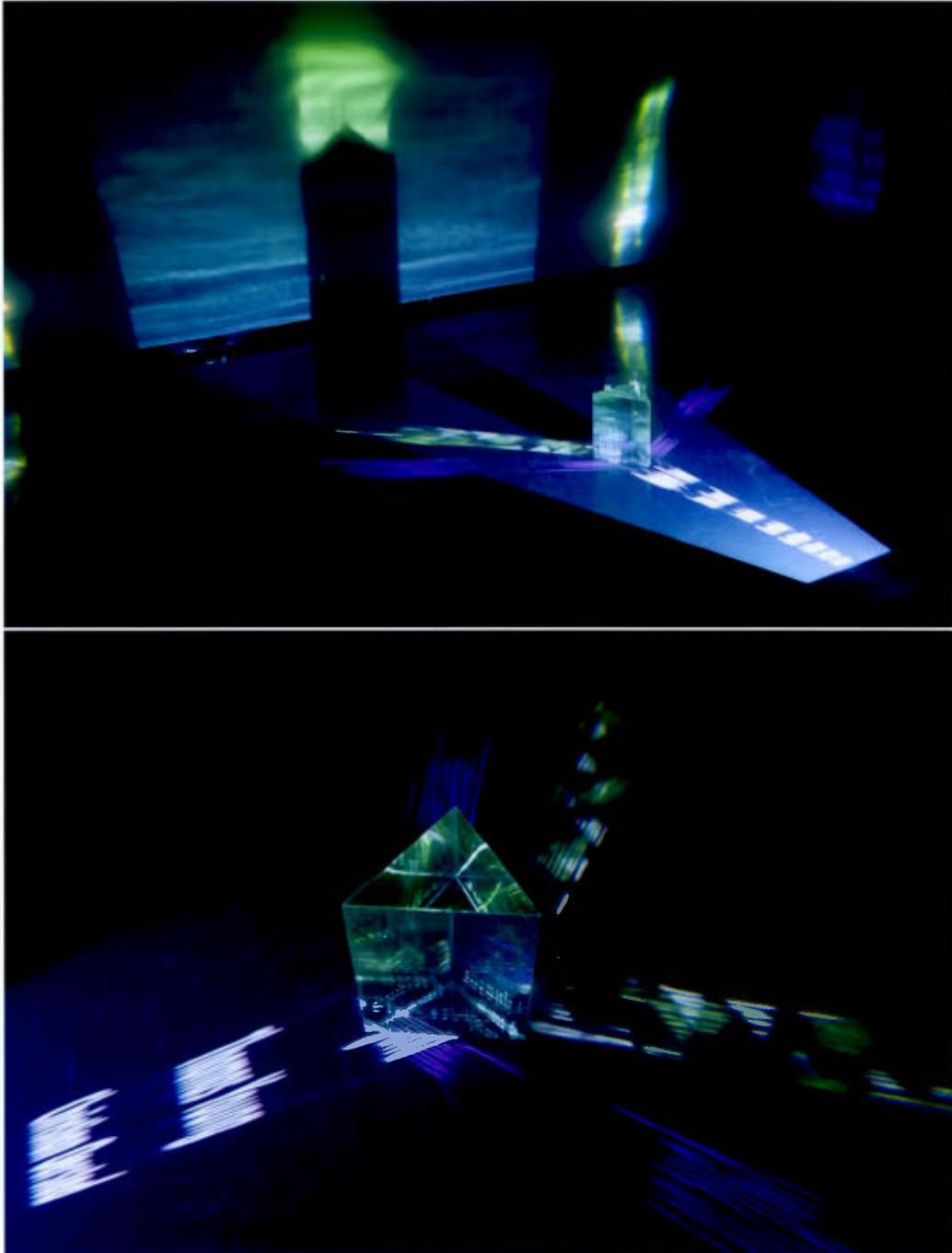


Figure 1.5
Akiko Sasaki. *D'Aristote à Turrell* (2014).
Verre plat laminé et poli.
Projection d'images en mouvement d'une durée de 2 minutes en boucle.
Prisme : 20 x 20 x 30 cm, installation : dimensions variables.



Figure 3.1
 Akiko Sasaki. *Sans titre* (2014). Projet d'expérimentation.
 Tube en verre, bois, projection d'images en mouvement. Dimensions variables.



Figure 3.2
 Akiko Sasaki. *Sans titre* (2014). Projet d'expérimentation.
 Verre plat, projection d'images en mouvement. Dimensions variables.



Figure 3.3
Akiko Sasaki. *Sans titre* (2015). Projet d'expérimentation.
Tube en verre, projection d'images en mouvement. Dimensions variables.

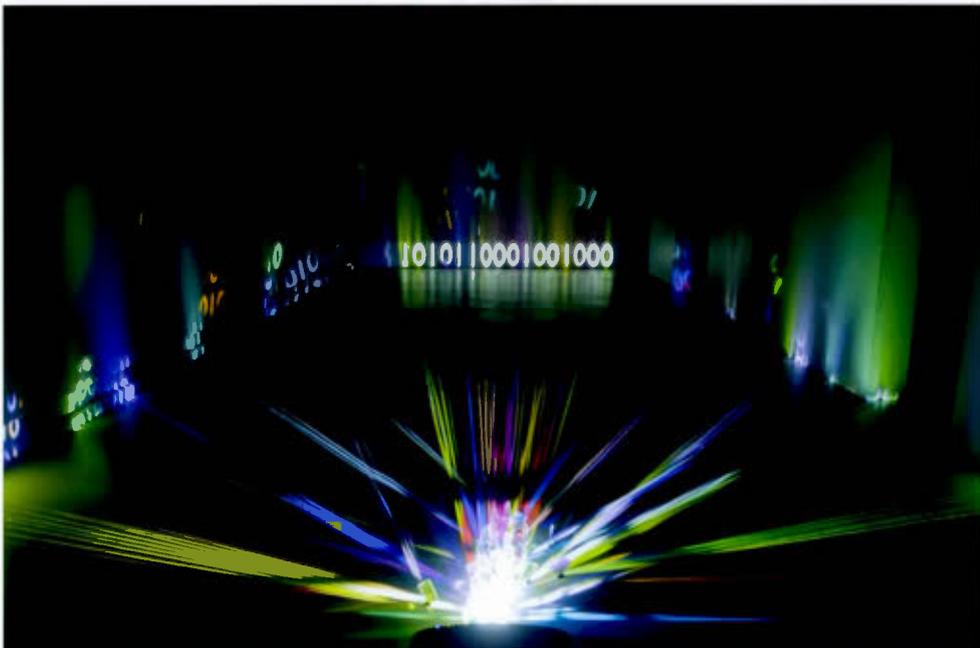


Figure 3.4
Akiko Sasaki. *Sans titre* (2015). Projet d'expérimentation.
Verre plat, projection d'images en mouvement. Dimensions variables.

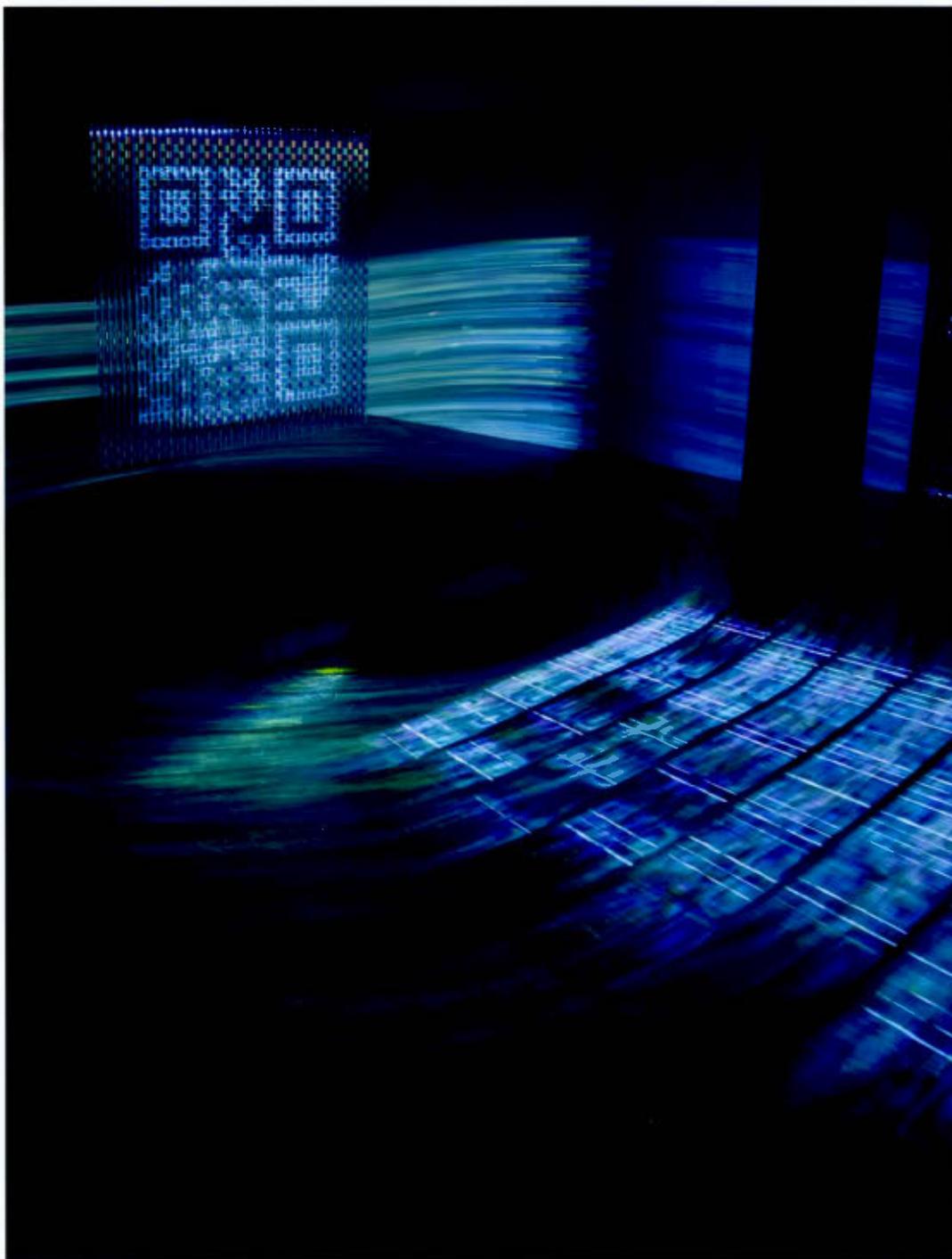


Figure 3.5
Akiko Sasaki. *Observatoire de l'instant immédiat*. (2016).
Tube en verre, projection d'images en mouvement.
CDEx, centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques.

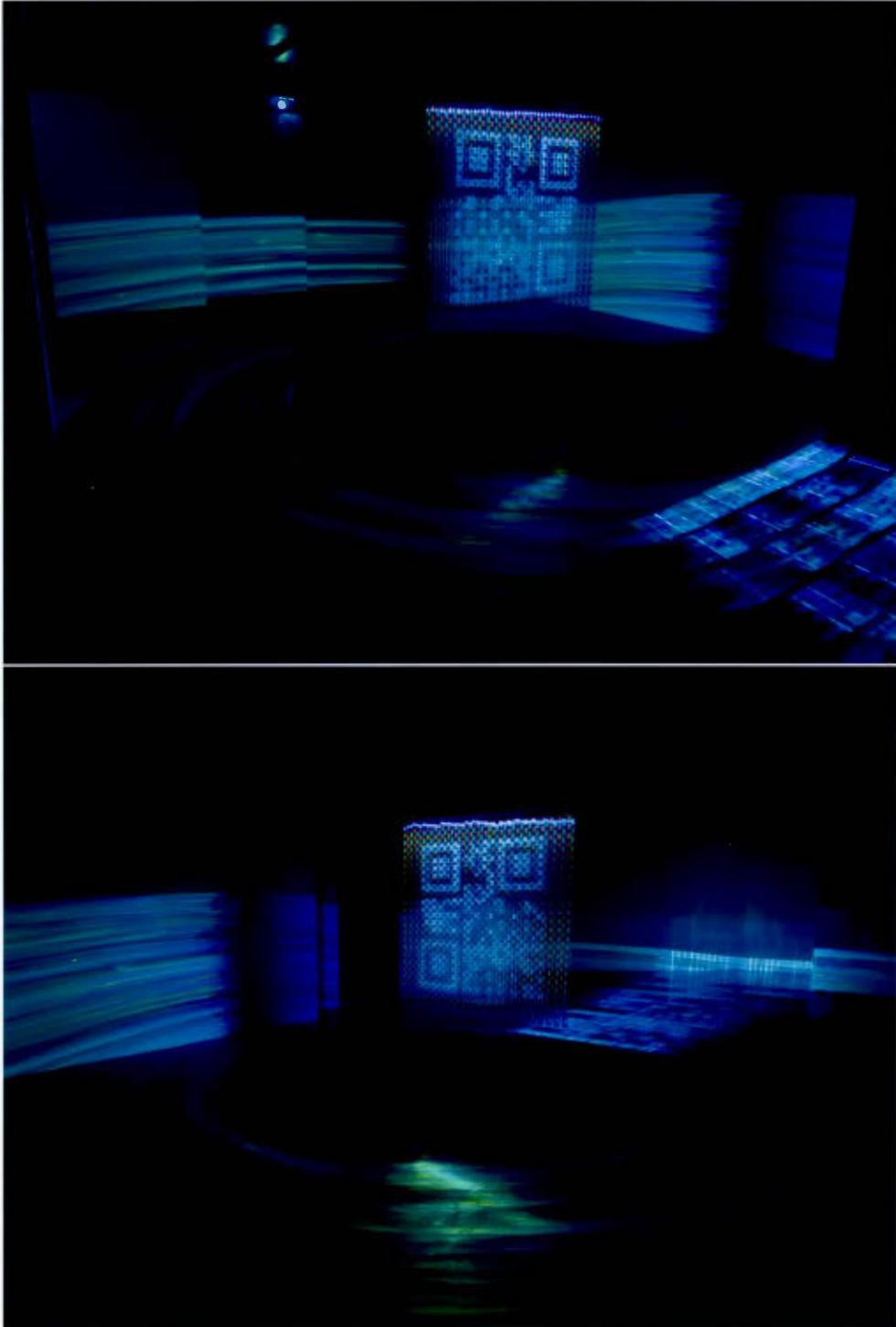


Figure 3.6
Akiko Sasaki. *Observatoire de l'instant immédiat*. (2016).

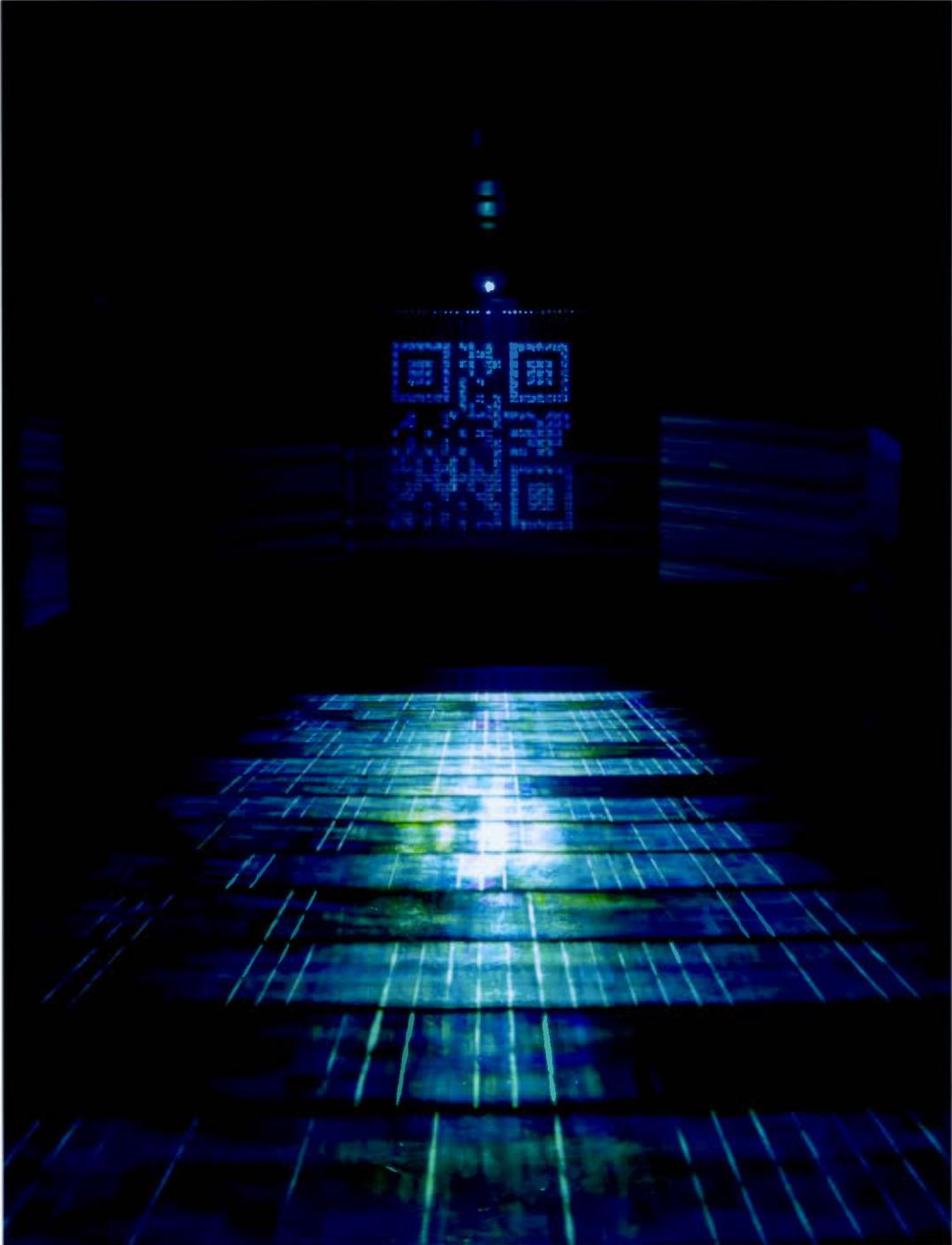


Figure 3.7
Akiko Sasaki. *Observatoire de l'instant immédiat*. (2016).

RÉFÉRENCES

- Aubert, N. (2003). *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*. Paris : Flammarion.
- Bal, M. (1999). Ann Veronica Janssens. Labo de lumière. Dans *Ann Veronica Janssens : Une image différente dans chaque œil*, [catalogue d'exposition]. Bruxelles : La lettre volée. Liège : Espace 251 Nord.
- Birnbaum, D. et Eliasson, O. (2007). Conversation entre Daniel Birnbaum et Olafur Eliasson. Dans *Olafur Eliasson* (C, Makarius, trad.). Paris : Phaidon. (Original publié en 2002).
- Crary, J. (1994) *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*. (Maurin, F., trad.). Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon. (Original publié en 1990).
- Danto, A. (2000). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. (Hary-Schaeffer, C., trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1997).
- de Beauvais, D. (2013). Introduction. Dans *Julio Le Parc*, [Catalogue d'exposition, commissaire : de Beauvais, D.]. Paris : Skira-Flammarion.
- de Mirbeck, X. (1992). *Technique du verre*. Paris : Dessain et Tolra.
- Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?* (Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis). Récupéré le 28 octobre 2015 de <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>.
- Descartes, R. (1991). *La Dioptrique*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1637).
- Eco, U. (1965). *L'Œuvre ouverte*. (Roux de Bézieux, C., trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1962).
- Ergino, N. (2004). 8'26". Dans *Ann Veronica Janssens : 8'26"*, [Catalogue d'exposition]. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts. Marseille : MAC.
- Gregory, R. L. (2000). *L'œil et le cerveau : la psychologie de la vision*. (Mattheeuws-Hambrouck, M. et Thinès, G. trad.). Paris ; Bruxelles : De Boeck Université. (Original publié en 1966).

Grynsztejn, M. (2007). Attention univers : l'œuvre d'Olafur Eliasson. Dans *Olafur Eliasson* (Makarius, C. trad.). Paris : Phaidon. (Original publié en 2002).

Janssens, A. V. (2004). Notes. Dans *Ann Veronica Janssens : 8'26''*, [Catalogue d'exposition]. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts. Marseille : MAC.

Le Parc, J. (2013). Écrits d'artiste. Guérilla culturelle? Dans *Julio Le Parc*, [Catalogue d'exposition, commissaire : de Beauvais, D.]. Paris : Skira-Flammarion. (Original publié en 1968).

Le Parc, J. (2013). Écrits d'artiste. La valorisation : arme clef pour la pénétration culturelle. Dans *Julio Le Parc*, [Catalogue d'exposition, commissaire : de Beauvais, D.]. Paris : Skira-Flammarion. (Original publié en 1981).

Morris, D. (1970). *Le zoo humain* (Rosenthal, J., trad.). Paris : Bernard Grasset. (Original publié en 1969).

Poirier, M. (2013). Champs de vision. Dans *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013*, [Catalogue d'exposition]. Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

Proust, M. (1991). *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1913 chez Grasset, réédité en 1919 chez Gallimard).

Schacter, D. L. (1999). *À la recherche de la mémoire : le passé, l'esprit et le cerveau*. (B. Desgranges et F. Eustache, trad.). Bruxelles : De Boeck Université. (Original publié en 1996).

Ursprung, P. (2008). From Observer to Participant : in Olafur Eliasson's Studio. Dans *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Cologne : Taschen.

Virilio, P. (1980). *Esthétique de la disparition*. Paris : Balland.

Virilio, P. (2007). *L'Université du désastre*. Paris : Galilée.

Œuvres d'art

Eliasson, O. (artiste). (1996). *Your Strange Certainty Still Kept*. [Sculpture]. Athènes, The Dakis Joannou Collection.

Eliasson, O. (artiste). (2001). *Kaleidoscope*. [Sculpture]. Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

Eliasson, O. (artiste). (2001). *Seeing Yourself Seeing*. [Sculpture]. San Francisco, collection de Themistocles et Dare Michos.

Eliasson, O. (artiste). (2005). *Round Rainbow*. [Installation lumineuse]. Tokyo, Musée d'art contemporain de Hara.

Graham, D. (artiste). (2010). *Kaleidoscope/Doubled*. [Œuvre publique, installation]. La Rochelle, Médiathèque Michel-Crépeau.

Janssens, A. V. (artiste). (1996). *Représentation d'un corps rond*. [Installation lumineuse]. Middelburg, De Vleeshal.

Janssens, A. V. (artiste). (2001). *Représentation d'un corps rond*. [Installation lumineuse]. München, Kunstverein.

Kapoor, A. (artiste). (2008). *Islamic Mirror*. [Sculpture]. Paris, Kamel Mennour.

Kusama, Y. (artiste). (1966/1994). *Infinity Mirrored Room – Love Forever*. [Installation]. Londres, Victoria Miro Gallery. Tokyo, Ota fine arts et Yayoi Kusama Studio inc.

Le Parc, J. (artiste). (1996-2005). *Cloison à lames réfléchissantes*. [Installation].

Ross, C. (artiste). (2004). *Conversation with Sun*. [Œuvre publique, installation]. Tokyo, Université de Meiji.

Sasaki, A. (artiste). (2000-2007). *Lentille de l'esprit*. [Série de sculptures]. Trois-Rivières, collection de la ville de Trois-Rivières, de l'UQTR, collection privée et collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2001-2003). *Engrenage*. [Série de sculptures]. Montréal, Collection Loto-Québec. Trois-Rivières, collection privée et collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2005). *Âme glacée*. [Installation]. Trois-Rivières, collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2009). *La ligne rouge ou l'agonie de Gaïa*. [Installation]. Trois-Rivières, collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2012). *Perception ou réalité?* [Sculpture]. Trois-Rivières, collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2012). *Le moi*. [Sculpture]. Trois-Rivières, collection privée.

Sasaki, A. (artiste). (2012). *Potentialité*. [Sculpture]. Trois-Rivières, collection privée.

Sasaki, A. (artiste). (2013). *Vision spéculaire*. [Sculpture médiatique]. Trois-Rivières, collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2013). *Pour l'envol d'un papillon...* [Projet d'intégration des arts à l'architecture, sculpture suspendue]. Drummondville, Centre de réadaptation Laforest, Centre jeunesse de la Mauricie et du Centre-du-Québec.

Sasaki, A. (artiste). (2014). *D'Aristote à Turrell*. [Installation médiatique]. Trois-Rivières, collection de l'artiste.

Sasaki, A. (artiste). (2016). *Observatoire de l'instant immédiat*. [Installation médiatique]. Trois-Rivières, collection de l'artiste.

Yoshioka, T. (artiste). (2013-14). *Rainbow Church*. [Installation]. Tokyo, Musée d'art contemporain de Tokyo.

BIBLIOGRAPHIE

Arnheim, R. (2010). *Perceptual Abstraction and Art*. Dans *Toward a Psychology of Art : Collected Essays*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press. (Original publié en 1947. Dans *Psychological Review*, 54(2), 66-82.)

Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : GF Flammarion.

de Mèredieu, F. (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Larousse/Sejer. (La première édition : 1994, Borduas.)

Code QR. [s. d.]. Dans *Wikipédia*. Récupéré le 28 octobre 2015 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Code_QR.

Dossier pédagogique. Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013. (2013). Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

Eliasson, O. (2007). *Écrits de l'artiste. Le bulletin météorologique et le maintenant*. Dans *Olafur Eliasson (C, Makarius, trad.)*. Paris : Phaidon. (Original publié en 2002).

Eliasson, O. (2007). *Écrits de l'artiste. 447 mots sur la couleur*. Dans *Olafur Eliasson (C, Makarius, trad.)*. Paris : Phaidon. (Original publié en 2002).

Eliasson, O. et Engberg-Pedersen, A. (2008). *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Cologne : Taschen.

Jacob, L. et Janssens, A. V. (1999). *Ann Veronica Janssens : une image différente dans chaque œil*, [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : La lettre volée. Liège : Espace 251 Nord.

Kaléidoscope. [s. d.]. Dans *Wikipédia*. Récupéré le 28 octobre 2015 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Kaléidoscope>.

Kocek, T., Miloux, Y. et Roussel, N. (2011). *Dan Graham : anamorphoses et jeux de miroir*. Lyon : Fage éditions.

Lemoine, S. (dir.), Réunion des musées nationaux (France) et Galeries nationales du Grand Palais (France). (2013). *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, [Catalogue d'exposition, commissaire général : Lemoine, S.]. Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

Pierre, A. (dir.), Obrist, H. U., Pradel, J.-L. et Musée d'art et d'essai (Paris, France). (2013). *Julio Le Parc*, [Catalogue d'exposition, commissaire : de Beauvais, D.]. Paris : Skira-Frammarion.

Richet, P. (2000). *L'âge du verre*. Paris : Gallimard.

Thuan, T. X. (2008). *Voyage au cœur de la lumière*. Paris : Gallimard.

van Tuyl, G. et Broeker, H. (2004). *Olafur Eliasson : Your Lighthouse : Works with Light 1991-2004*, [Catalogue d'exposition]. Kunstmuseum Wolfsburg. Berlin, Ostfildern : Hatje Cantz.

Zuppiroli, L., Bussac, M.-N. et Grimm, C. (2009). *Traité de la lumière*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.