

# **LE TOUCHER DE LA LUMIÈRE**

Mémoire de diplôme - Camondo 2019 - 2020

Sous la direction de Alexis Markovics

Loraine Touzery



Loraine Touzery  
Mémoire de fin d'études 2019 - 2020  
École Camondo - Les Arts Décoratifs  
Sous la direction de Alexis Markovics

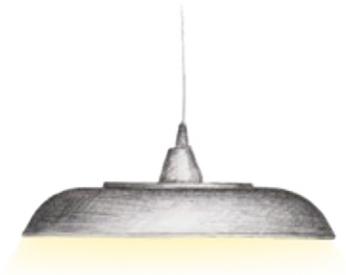
# SOMMAIRE

Introduction	8 - 9
<b>1 L'objet, la lampe</b>	
1.1 Objet précieux.	12 - 17
1.2 Objet de conception.	17 - 23
1.3 Objet-milieu.	23 - 25
<b>2 La scénographie</b>	
2.1 Le musée, de l'espace d'exposition à l'architecture appât.	28 - 34
2.2 Le théâtre, lieu temporalisé par la lumière.	35 - 41
2.3 La lumière génératrice de sens, de symbolique au sein de l'Église.	42 - 51
<b>3 De l'architecture à la rue</b>	
3.1 L'éclairage dès la conception du projet.	54 - 58
3.2 La maison atelier de Louis Barillet, maison outil.	58 - 61
3.3 Les maisons qui éclairent la rue.	62 - 67
<b>4 La photographie</b>	
4.1 Photo-graphie, écriture de la lumière.	70 - 77
4.2 La chambre noire.	78 - 79

5 La temporalité	
5.1 Le déficit lumineux.	82 - 87
5.2 La lumière pour repousser les limites.	88 - 91
6 La couleur	
6.1 Influence de la couleur sur l'humeur dans la journée.	96 - 101
6.2 Deux artistes dont l'outil est la lumière, dont les nuances sont les couleurs.	102 - 107
7 L'ombre	
7.1 L'ombre et l'éclat.	110 - 115
7.2 La petite bibliothèque sous l'escalier.	116 - 118
Conclusion	118 - 121
Bibliographie	124 - 131
Iconographie	134 - 145
Remerciements	147



# Introduction



Le titre « Le toucher de la lumière » vient de l'essence même du voyage que j'ai fait à travers l'expérience du mémoire qui a démarré dans l'univers du sensible.

C'est de design, des objets, de leur effet sur nous et de notre attachement à eux dont je voulais parler. Au lieu de cela je parle de celle qui les accompagne, la lumière.

La lumière est à la fois objet et espace, outil et élément expressif. Plus précisément, ce qui m'intéresse est ce que l'être humain en fait.

Il y a la lumière naturelle et la lumière artificielle, elles sont incomparables. On ne peut les mettre en concurrence car ce sont deux choses distinctes. La lumière naturelle est là, on ne peut pas modifier la source, on peut seulement intervenir sur son chemin. Alors que la lumière artificielle est l'outil que l'on déclenche quand la lumière naturelle

nous fait défaut. Éclairer un espace c'est lui donner un caractère en mettant en lumière une partie plutôt qu'une autre. Elle implique l'ombre ; à ce titre, éclairer un espace c'est faire des choix, c'est prendre parti.

Mes interrogations se portent sur la manière dont elle nous touche et pourquoi ? Car elle nous « touche » au sens littéral en passant par notre peau et nos yeux. Elle est d'ailleurs souvent associée à un effet de chaleur qui l'accompagne et que l'on sent.

Elle nous touche à un second niveau ; par là, je parle du toucher émotionnel, celui qui peut ressentir, comme physiquement, une caresse ou une gifle. Ce toucher là passe par l'atmosphère<sup>1</sup>, l'ambiance<sup>2</sup>, le milieu<sup>3</sup>.

J'ai d'abord pris conscience de l'importance de la lumière à travers les différents travaux réalisés à Camondo au cours de ces 4 dernières années. Grâce à ce travail, je porte

1 Atmosphère : Milieu dans lequel on vit, considéré par rapport à l'influence qu'il exerce sur les être qui y vivent ; climat, ambiance : Un atmosphère familiale pesante. Larousse.

2 Ambiance : Ensemble des caractères définissant le contexte dans lequel se trouve quelqu'un, un groupe ; climat, atmosphère : Une ambiance chaleureuse, triste. Larousse.

3 Milieu : Cadre, environnement dans lequel vit quelqu'un considéré comme conditionnant son comportement : Savoir s'adapter selon le milieu. Larousse.

désormais une attention particulière sur ma perception sensorielle de la lumière.

Quelle sensation provoque t'elle ? Que me raconte t'elle ? Comment ? Quel est l'effet produit ? Y a-t-il une sonorité de la lumière ? Comment puis-je la qualifier ? Pourquoi est-elle là, comme cela et pas différemment ? Est-ce qu'elle m'attire ou au contraire ai-je envie de m'en protéger ?

Ma réflexion se porte donc sur la notion d'expérience de la lumière, dans sa dimension sensorielle, telle que la défend Juhani Pallasmaa ; toute expérience sensorielle a quelque chose à voir avec le sens du toucher.

Naturelle et artificielle, matérielle et immatérielle, visible et invisible, la lumière n'est jamais neutre. Elle génère, elle est vie, vibration, émotion. Son impact est essentiel.

C'est en ce sens que je veux aborder ce mémoire, et c'est délibérément que j'ai choisi une méthodologie qui n'en est pas une.

Car en tout ce que j'ai voulu évoquer se retrouve cette lumière dans son expérience sensorielle totale.

Vous trouverez dans ce mémoire un parcours subjectif, une approche sensible, presque affective de la lumière.

Dans une première partie j'ai souhaité la découvrir à travers l'objet qu'elle peut incarner.

Puis ce sont les feux de la rampe qui prendront le relais avec une deuxième partie sur son rôle dans la scénographie. De la scène à la ville, il n'y a qu'un pas, et c'est celui que je ferai dans une troisième partie en évoquant comment, de l'architecture à la rue, la lumière prend place.

C'est lorsqu'elle s'exprime sur le papier que la lumière devient écriture ; dans la quatrième partie je développe la photographie.

Pendant quelques instants, dans une cinquième partie, je privilégie la temporalité de lumière.

Je nuancerai son influence dans une sixième partie en focalisant sur la couleur.

Enfin viendra l'ombre dans une dernière partie comme un dernier hommage.



**L'objet, la lampe**



Dessin de la veilleuse rassurante, et de la porte entrouverte preuve de vie, présence protectrice.

## Objet précieux.

En tant que conceptrice, j'ai un attrait à concevoir l'appareil d'éclairage, la lampe, car la lumière lui confère une forme de pouvoir. Une magie qui se trouve en partie dans son changement d'état, mais surtout sur l'influence qu'elle a sur son environnement, sur le caractère qu'elle peut donner à un espace.

Il y a dans sa conception d'une part son aspect esthétique, sa structure, son corps, et donc ce que l'on verra d'elle, qu'elle soit allumée ou éteinte.

D'autre part, il y a l'effet lumineux qu'elle aura, son impact sur l'extérieur, ce qui émane d'elle et qui est la conséquence de la lumière qui interagit avec la structure.

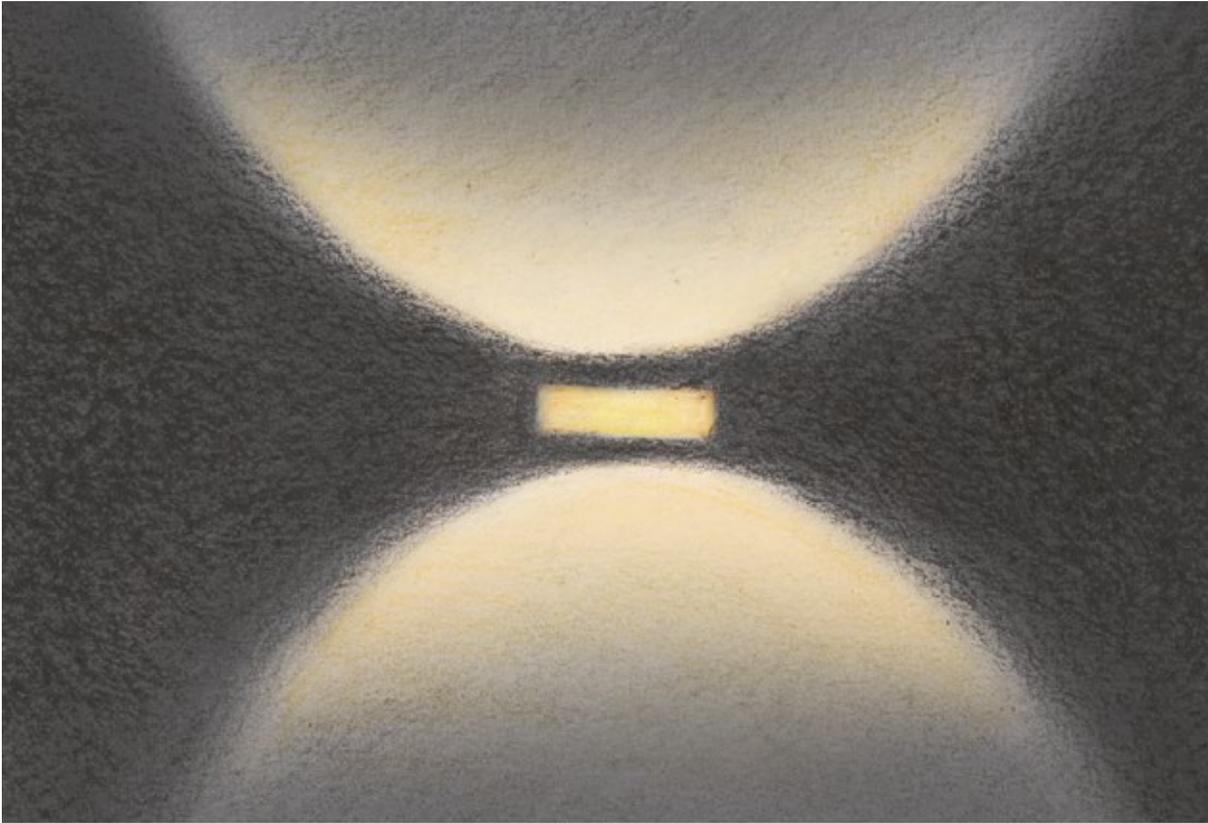
On pourrait la comparer à une personne : on l'aborde en premier lieu par son aspect physique, puis on découvre son caractère, qui est le fruit de l'union de l'âme (la source) et du corps (la structure).

Il y a quelque chose de vivant dans la lumière qui rend cet objet précieux.

Au titre d'objet personnifié, je souhaite aussi évoquer le

rôle d'objet transitionnel tel que le conçoit Winnicott<sup>1</sup> avec le doudou ; en effet, d'abord veilleuse, puis lampe de chevet, elle nous a accompagné depuis l'enfance en nous rassurant sur d'éventuels monstres cachés dans les recoins sombres de la chambre à coucher. D'ailleurs la veilleuse prend souvent la forme d'un personnage au faciès agréable ou représente un élément primaire bienveillant ; lapin, cygne, nounours, cœur, nuage ou astre souriant. Comme le doudou qui remplace l'absence de la maman par le toucher, la veilleuse vient donner une présence et rassure par l'ambiance lumineuse, nous rappelant qu'on est sécurisé chez soi. Elle éclaire la pièce, l'enfant peut être conscient de ce qui l'entoure et s'assure qu'il n'y a pas de danger imminent. Il est rassurant de savoir que quelqu'un est là pour nous protéger en cas de danger et la veilleuse peut induire la vie, l'action, le fait qu'une maison est éveillée. On peut aussi faire le rapport entre la veilleuse et le feu de bois, protecteur nocturne contre les bêtes sauvages. Dormir à proximité d'un feu de bois assure chaleur, lumière, et protection. Cette situation, la plus primitive et

1 Winnicott, Donald Woods, Jean-Baptiste Desveaux, et Emily Galiana. « Le destin de l'objet transitionnel ». *Journal de la psychanalyse de l'enfant* Vol. 6, no 1 (26 avril 2016): 17-24.



Dessin d'une lampe et de son éclairage dans l'obscurité.

naturelle que l'on pourrait avoir est sûrement la première à laquelle on penserait si nous nous retrouvions en pleine nature. Le feu de bois est une représentation typique du soir et de la nuit dans toutes les cultures, et expliquerait le besoin d'une présence lumineuse pour s'endormir, comme un besoin ancré dans notre ADN.

S'est créé un lien intime avec la lampe, objet qui donne du caractère à un lieu. Posée, accrochée, suspendue, ou à porter, elle peut tenir dans une main sous forme de lampe torche, comme être monumentale comme une sculpture dans un vaste espace. En plus d'avoir un impact important sur l'ambiance d'une pièce par sa lumière, elle a une valeur corporelle ; c'est un objet qui caractérise un espace aussi par sa valeur matérielle. Elle devient objet précieux.

Dans sa conception, la lampe se pense en deux états : éteinte et allumée. Sa structure ne définit pas forcément sa lumière mais peut la modifier.

La source est indépendante de la structure. Il faut considérer que l'utilisateur puisse non-seulement la remplacer mais aussi la changer, et par conséquent modifier son impact sur son environnement.

La structure est importante par la façon dont elle va

dialoguer avec la source pour créer ensemble un effet nouveau.

Ce qui est intéressant dans le dessin de la lampe et quand elle a une dimension sculpturale, est qu'elle est indépendante, qu'elle se suffit à elle-même pour exister.

Il faut la regarder seule, voir si elle nous plaît en tête à tête avant de la confronter à l'environnement où on la disposera.

Je suis souvent désespérée quand je passe devant les magasins de luminaires. Le pire étant le Bazar de l'Électricité boulevard Henri IV à Paris, où les objets sont entassés les uns à côté des autres, sans aucune volonté de mettre l'objet en valeur. Il est évident qu'il y a une question budgétaire, et comme son nom l'indique, c'est un bazar mais c'est tout de même déplorable d'imaginer pouvoir mettre en valeur des lampes dans ce contexte qui crée une cacophonie lumineuse qui donnerait des maux de tête à un daltonien... C'est une sorte de supermarché de l'éclairage où il est difficile d'imaginer le luminaire dans son futur espace.

Je remarque d'ailleurs, en tapant bêtement le mot «lampe» sur Pinterest que la plupart des objets sont exposés dans la



Char du festival d'Aomori Nebuta Matsuri.

lumière du jour, leur effet lumineux peu perceptible.

J'en conclus que les marques vendent l'objet avant sa lumière.

Dans une photographie publicitaire il me semble qu'on devrait montrer l'objet, son effet lumineux et éventuellement une mise en situation vivante qui est valorisé par l'effet lumineux et qui montre l'objet dans un contexte où elle irait bien.

Dans un magasin la lampe devrait être exposée dans un petit théâtre noir, décontextualisée, pour que la relation se fasse d'abord en intimité, dans le noir, comme avec une veilleuse.

La volonté de l'isoler visuellement des autres lampes afin que leurs lumières ne se mélangent pas trop entre elles permet déjà de mettre en valeur l'objet.

## Objet de conception.

J'ai consacré l'été 2016 et l'été 2017, à la confection d'une sculpture lumineuse en technique Nebuta.

Cette technique m'a été apprise lors d'un stage de dix jours, où des étudiants de Camondo avaient été sélectionnés pour reproduire *Le Veilleur*, œuvre imaginée par José Lévy, en 2014, à la Villa Kujoyama, dans les hauteurs de Kyoto. Cette œuvre lumineuse de 7 mètres de haut avait été emportée par un typhon, le lendemain de son inauguration en 2014. L'objectif de la Villa Kujoyama et de l'artiste, était de reproduire cette même sculpture au musée de la Chasse et de la Nature, à l'occasion des D'Days de juin 2016 avec les étudiants Camondiens. Étant parmi ces étudiants, j'ai eu le privilège d'apprendre, d'un maître japonais, et de deux apprentis, une technique issue de la culture chinoise, importée au Japon au VIII<sup>e</sup> siècle. Cette technique, issue d'une tradition spirituelle répandue en Asie, consistait à confectionner un objet lumineux représentant des prières et des maux. Illuminé, on le laissait symboliquement dériver sur les flots d'un cours d'eau. Cette tradition a de nombreux dérivés en Asie, sous

forme de lanternes, de fleurs de lotus en papier, de petits bateaux...Etc. Dans toutes ces traditions assez similaires, on retrouve très régulièrement l'association du papier et de la lumière, qui interagissent en créant une lumière feutrée et dansante pleine de poésie.

La technique Nebuta a évolué au Japon sous forme de célébration annuelle connue sous le nom d'Aomori Nebuta Matsuri à Tohoku. Pour ce festival, de gigantesques sculptures sont réalisées et montées sur des chars qui arpentent la ville durant plusieurs nuits, suivis de musiciens et de danseurs Haneto, en costume traditionnel.

Le gigantisme de ces sculptures est permis grâce au remplacement de la structure en bambou par une structure faite de tiges métalliques. Les sculptures représentent, la plupart du temps, des héros du théâtre Kabuki, des héros de guerre, et des icônes de la culture populaire habillément mis en forme et peints de toutes les couleurs. Les chars défilent le temps des festivités pour être ensuite démontés ou détruits. Seules quelques sculptures sont conservées en reconnaissance du travail prodigieux réalisé.

Un petit événement fortuit s'est produit dans la cour du musée, qui m'a conduit à réaliser moi-même une

sculpture lumineuse selon cette technique. C'était la fin du montage du samouraï, nous avons travaillé d'arrache-pied les deux jours précédant, restant tard pour terminer l'ouvrage. Ce soir là nous dressions, entre deux averses, le grand gaillard sur ses deux jambes un peu frêles, et l'allumions enfin pour voir le résultat. Est arrivé le moment magique de l'illumination. Malgré son allure difforme, le soldat illuminait les fenêtres de la cour de l'hôtel Guénégaud, précieux vestige de l'architecte François Mansart. À ce moment précis, alors que nous étions épuisés mais fiers de notre ouvrage, des gentlemen du Club de la Chasse et de la Nature, sortaient des leurs appartements pour admirer le bonhomme lumineux, quand l'un d'entre dit avec un ton teinté de second degré maladroit :

« Ça ferait bien dans mon jardin ! »

J'ai tout de suite eu envie de poursuivre cette expérience, à ma manière. C'est alors que j'ai eu le déclic que j'attendais pour retrouver ces sensations de liberté que l'on a dans la création en atelier, ces sensations euphorisantes d'achèvement, de production qui abouti.

Je me suis mise à la recherche du matériel spécifique dont

j'avais besoin. Très compliqué à se procurer, on m'a généreusement permis de récupérer les chutes qu'il restait de la fabrication du samouraï, ce qui devait suffire pour mon projet. Une semaine plus tard, j'étais installée dans une grange de la maison de mes grands-parents, tasseaux et visseuse en main, pour deux mois de travail.

Dans ce confort de liberté de création, j'ai réglé mes journées afin d'instaurer un rythme de travail sachant que la réalisation de cet objet allait me procurer une sensation d'épanouissement.

Je gardais contact avec les trois correspondants japonais qui étaient venus nous enseigner la technique, je me disciplinais en m'imposant rigueur et soin, je réalisais de toutes pièces une sculpture de 170cm par 140cm d'envergure, de son squelette jusqu'à son transport chez le client final, et appris l'importance qui est de rester humble face au travail. J'ai voulu sculpter la lumière, lui donner vie dans une structure pensée différemment : à l'inverse de l'art japonais je ne voulais pas qu'elle abrite un personnage mais reste abstraite et vivante par la personnalité de cette abstraction qui évoque les racines, le lien.

J'ai apporté un soin particulier à l'effet lumineux. Ce type

de sculpture est généralement éclairé par de nombreuses sources, fixées sur une ossature en bois. D'une part, mon luminaire n'avait pas d'ossature car sa forme métallique lui permettait une solide indépendance. D'autre part, j'avais la ferme volonté de réaliser un éclairage homogène pour éviter la tâche lumineuse que crée l'ampoule, et garder un certain mystère de mise en œuvre. Cette mission a pris tellement d'importance pour moi que j'ai dû faire des concessions, que je ferais différemment aujourd'hui. J'ai utilisé du ruban LED entouré d'une gélatine diffusant la lumière à 360°, gardant l'avantage du néon avec la flexibilité du ruban et la durabilité du LED. Malheureusement, j'ai dû me fournir à l'étranger pour des raisons économiques, sans pouvoir tester la qualité de l'éclairage, notamment son IRC<sup>2</sup> dont je suis un peu dèche.

Ce travail s'est étalé sur l'été 2016 et l'été 2017, le premier où je réalisais la structure et j'installais l'éclairage, le second où je recouvrais de sa peau de papier le méli-mélo métallique.

<sup>2</sup> Indice de rendu des couleurs : indice qui permet de mesurer la propension d'une source lumineuse à bien rendre les couleurs.

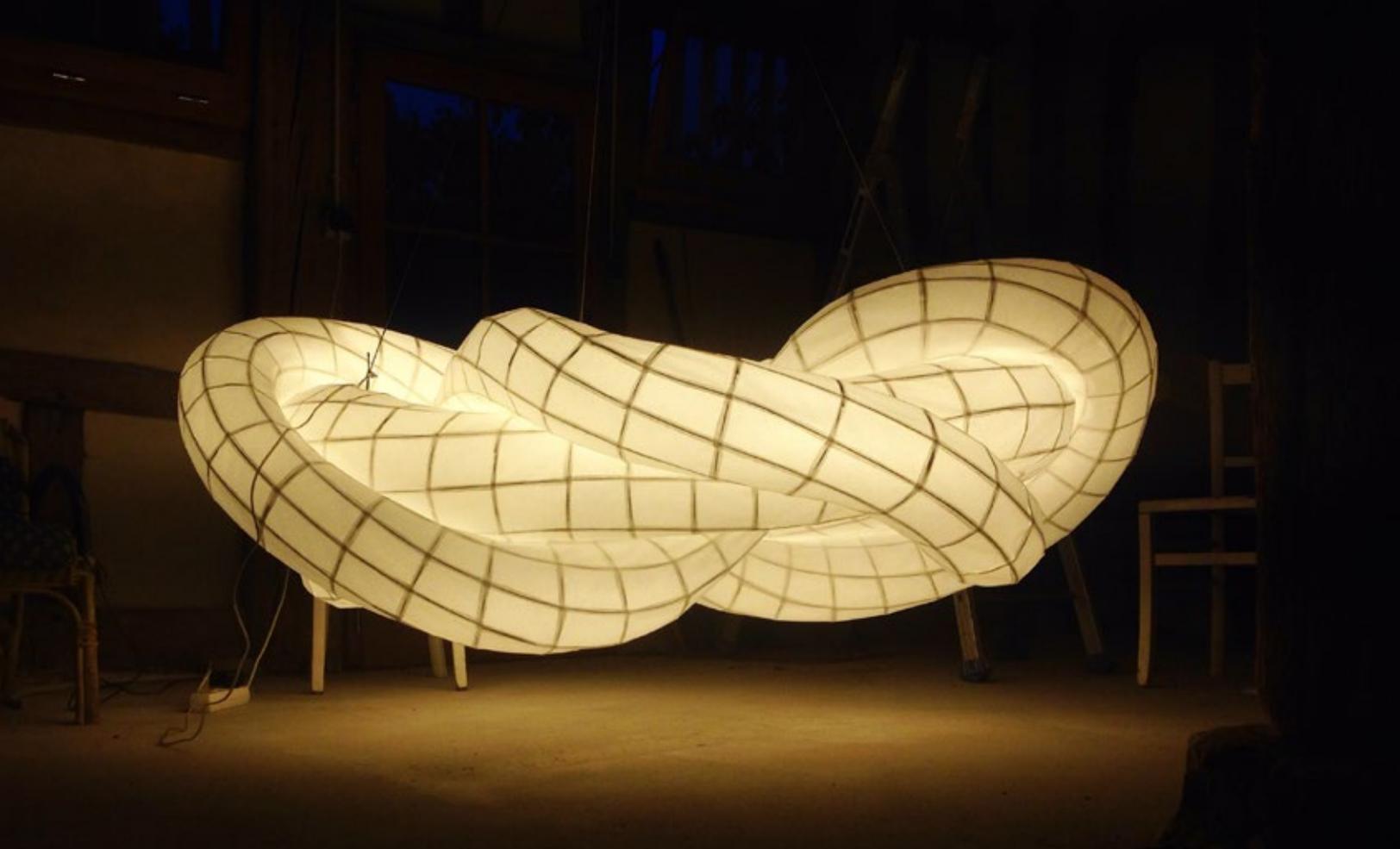


Photo du premier luminaire, dans l'atelier.

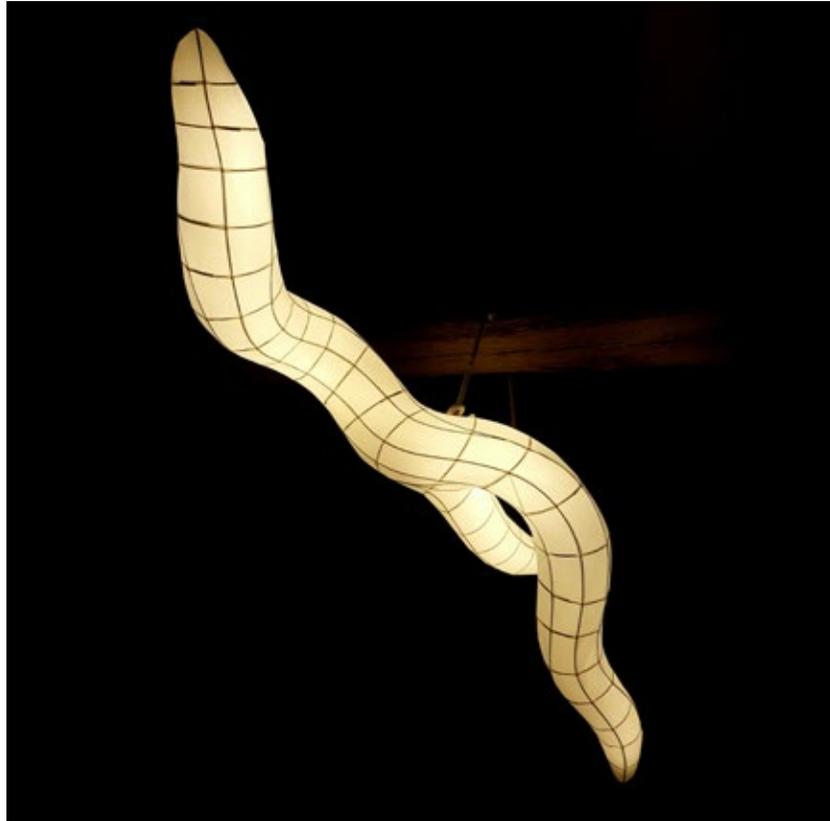


Photo du second luminaire dans l'atelier.

C'est début novembre 2018 qu'un restaurateur tombait sous le charme du luminaire exposé sur le stand de la Maison Giraldi-Delmas, stand n°65 du marché Paul Bert Serpette. En février il partait en Suisse, dans sa boîte sur-mesure, bien arrimée dans la camionnette, et ce n'est qu'en décembre 2019 que je reçus enfin des images du luminaire à sa place, dans un restaurant de Lucerne.

J'ai depuis réalisé un autre luminaire gardant le même langage formel, évoquant la nature, la branche, qui a trouvé sa place au dessus d'une grande table de salle à manger et donnant un caractère mystérieux et sculptural à la pièce. J'ai cependant le regret de trouver l'association des couleurs de la pièce avec celles du luminaire légèrement tristes. Voilà pourquoi j'aurais préféré faire des essais d'éclairage avant, pour ajuster la température de couleur à sa destination finale.

En revanche, la grande suspension s'accorde parfaitement aux couleurs chaudes du restaurant situé dans le centre historique de Lucerne.

## Objet-milieu.

Car en effet il est intéressant de remarquer que la lampe est un objet qui interagit avec son environnement, et nous porte sur la notion d'objet-milieu. Cette notion a donné lieu à une étude éditée dans la revue *Le Philotop*, menée par Chris Younès<sup>3</sup>, sur la manière de concevoir les lieux de vie à différentes échelles (urbanisme, architecture, design) de manière consciente et en lien avec l'environnement dans lequel un projet s'inscrit.

Ces réflexions ont pour volonté de mettre en avant une approche de conception durable et qui intègre la notion de transmission. L'objet devrait être avant tout un milieu, c'est à dire un support d'expérience.

«L'objet-milieu est une manière de réfléchir à comment l'objet peut faire interagir les hommes et les choses dans les milieux, en s'assurant qu'un lien de transmissibilité sera conservé entre le passé et le futur.»<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Chris Younès, fondatrice du Gerphau, groupe d'étude et de recherches philosophiques autour de l'architecture et de l'urbanisme, docteure en philosophie, HDR.

<sup>4</sup> Tufano, Antonella. « Le Philotop #9 ». Issuu, octobre 2012. [https://issuu.com/philau/docs/issuu\\_philotop\\_9](https://issuu.com/philau/docs/issuu_philotop_9).



Photomontage du type d'espace dans lequel j'aurais aimé que le second luminaire soit installé.

La photo d'origine est un projet de Facet Studio appelé Uchi Lounge 01 pour un restaurant à Sydney, caractérisé par un grand ruban lumineux surplombant la table de repas (retiré pour le montage) dans le but de créer une atmosphère mettant en valeur la nourriture servie ainsi que le rituel qu'est le repas.

Ainsi les deux suspensions créées, changent l'expérience du repas des deux espaces dans lesquelles elles se trouvent. La première, dans son contexte de restaurant qui accueille du public, accentue la convivialité par les couleurs chaleureuses qu'elle met en valeur, mais aussi par sa forme généreuse qui évoque le nid, le confort, la courbe. La seconde, filante au dessus de la longue table, est formellement plus dynamique et légère et donne un aspect plus solennel au repas.

La lampe est un objet qui interagit avec son milieu puisqu'elle est avant tout un outil, et donc une réponse à un besoin, celui de s'éclairer. Elle génère une expérience sensible en changeant toute la perception que l'on peut avoir de l'environnement. Elle modifie un espace, crée un milieu.

C'est pourtant un objet qui est conçu dans l'ignorance de sa destination finale, comme une entité indépendante. Une personne, attirée par son aspect dans un magasin, comme le Bazar de l'électricité, l'achètera en prenant le pari que sa lumière s'accordera bien avec son espace. Cette personne devient alors le créateur d'un nouvel environnement.

La lampe est une micro architecture indépendante dans laquelle est cachée la source, qui fonctionne par elle-même. À l'inverse, en architecture, on cache la source avec le bâtiment : dans un mur, une corniche, un encadrement. C'est alors l'architecture qui servira de réflecteur, de diffusant.

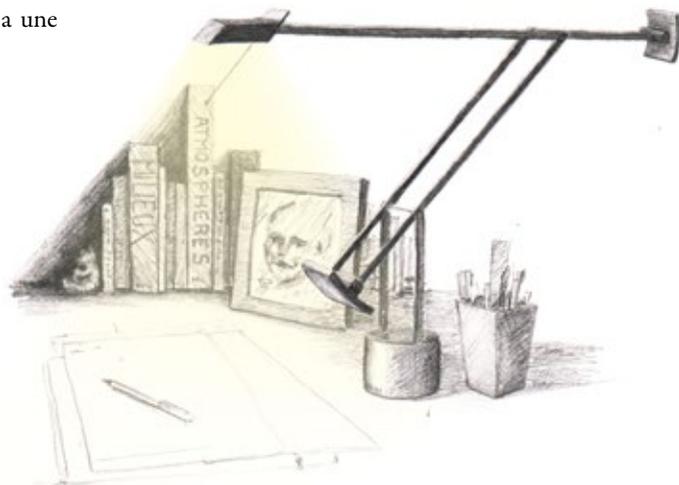
La limite entre les deux n'est pas évidente dans le sens où l'on peut se poser la question : où commence le design d'une lampe ? à la source ?

Je distinguerais d'abord le design purement technico-fonctionnel réfléchi par des designers-ingénieurs, dessinant des outils qui répondent au besoin de produire de la lumière avec des caractéristiques demandées. Ce sont des objets à cacher, à encastrer, dont on ponctue l'espace. Ils sont des accompagnateurs, ils ne sont pas le sujet mais les adjectifs d'un projet plus grand qu'eux.

Puis il y a les lampes, et c'est là que la limite est compliquée à définir. Le spot à encastrer (par exemple) peut être un objet sublime en tant que tel, et sa discrétion est à louer, mais il doit rester à sa place, tandis que la lampe vient, comme un objet d'art, créer une présence et caractériser

l'espace par un volume ajouté. Le spot caractérise par sa lumière en accentuant la présence de l'espace.

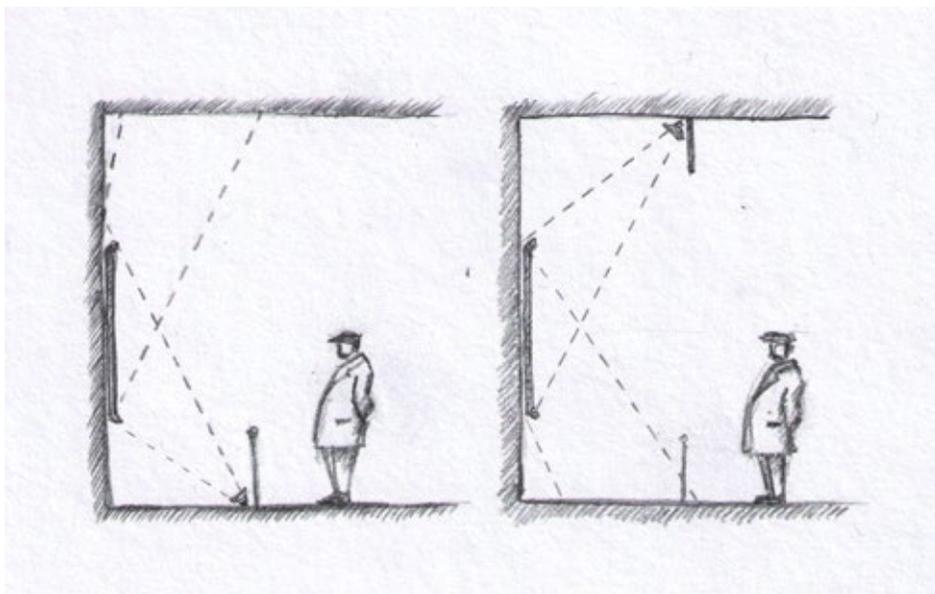
Objet précieux, qui nous accompagne et nous rassure au long de notre croissance, ou objet que l'on conçoit et que l'on voit se réaliser, la lampe est, après tout, une petite architecture, qui crée un espace confortant, autour duquel on se réfugie et qui a tendance à donner un caractère précieux à ce qu'il éclaire. Ce qui m'amène à parler de la notion d'exposition, dont la lumière a une importance cruciale.



Souvenir de la lampe Trizio, Richard Sapper, sur le bureau de mon grand père.



**La scénographie**



Dessin d'étude d'éclairage de tableau.

## Le musée, de l'espace d'exposition à l'architecture appât.

Après la seconde guerre mondiale on remarque un changement dans la manière d'exposer l'art, que ce soit dans les musées comme dans les expositions temporaires. La tendance moderniste, due entre autre au besoin de construire à moindre coût et au rejet de l'ornement, fait évoluer les décors des musées.

Il n'y avait pas, à proprement parler, de scénographes tels qu'ils sont aujourd'hui.

Lors du colloque *Les Intérieurs Aujourd'hui, méthodes de production et d'analyse interdisciplinaires*, tenu les 11 et 12 octobre 2019 à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles et à l'école Camondo, la question de la lumière caractérisant les espaces a été abordée sous différents aspects. Odile Nouvel, historienne de l'art, conservatrice en chef honoraire au Musée des Arts Décoratifs de Paris, évoque la manière dont les conservateurs des musées devaient se débrouiller pour mettre en place leurs expositions. Le métier de scénographe n'existait pas encore, c'est la collaboration du conservateur avec le maître d'ouvrage qui remplissait le rôle du scénographe actuel.

L'ouverture des musées à la population a défini de nouveaux programmes et donc de nouveaux aménagements. Des circulations moins encombrées, des œuvres plus séparées les unes des autres, et des espaces dédiés à l'explication de l'exposition. La demande est à la clarté, au blanc, au transparent. L'idée de décontextualiser l'œuvre empêche l'éventuelle faute de goût que pourrait apporter la mise en situation, le *periode room*<sup>1</sup> dont les anglais sont si fervents.

Mais les édifices accueillant les expositions sont, pour la plupart, chargés eux-mêmes d'histoire. Ils ont une réelle présence architecturale qui est en contradiction avec ces tendances. L'éclairage va permettre de séparer visuellement le bâtiment des objets d'exposition.

Le musée des Augustins à Toulouse, était une église et un couvent avant d'être transformé en musée des Beaux-arts après la révolution française. Il s'agit donc de la transformation de la fonction même d'un lieu.

Réquisitionné par l'état, on a cherché à «supprimer, à retirer

<sup>1</sup> Spécificité des musées d'art décoratif, la *periode room* est une restitution ou une reconstitution d'un décor intérieur illustrant une période donnée. Définition du MAD.



Dessin montrant une scénographie qui met en avant les œuvres sur des cimaises claires qui diffusent la lumière, et qui tend à faire disparaître le lieu d'origine en le plongeant dans la pénombre.

le caractère religieux de l'édifice»<sup>2</sup> par la construction d'un faux plancher et un faux plafond recouvrant la voûte d'ogive au niveau de la nef. En revanche, après la seconde guerre mondiale, on prend conscience de la valeur du patrimoine et on cherche une «vérité historique des monuments»<sup>2</sup>.

La volonté est de montrer et d'assumer le caractère originel du bâtiment en exposant les œuvres dans ce contexte. L'autre tendance est de faire disparaître visuellement le bâtiment hôte pour que l'attention soit rivée sur les œuvres exposées.

Par exemple l'éclairage met en lumière des cimaises blanches sur lesquelles sont accrochés les tableaux.

Les cimaises ne montent pas jusqu'au plafond mais ce dernier est plongé dans la pénombre.

Le contraste lumineux qui est créé entre le haut de la salle et l'espace investi pour l'exposition fait que le regard, l'attention sont rivés sur ce qui est éclairé. L'éclairage vient redéfinir l'espace par un jeu de caché-dévoilé.

D'autres concepteurs tendent à montrer la présence architecturale du bâtiment d'exposition qui est souvent lui

même une œuvre architecturale à mettre en valeur, donc à ne pas cacher. Le travail de lumière ici se fait sur deux niveaux.

On conçoit d'une part l'éclairage du bâtiment qui mettra en valeur l'architecture en soulignant les traits, les volumes, les sculptures, ornements...Etc.

D'autre part, un second travail qui dialoguera avec le premier répondant au programme d'exposition en éclairant les œuvres.

Il y a dans ce cas une mise en abîme : l'éclairage général de la grande boîte, qui a ses propres contraintes et sa propre échelle, et un travail sur une échelle plus petite plus directif avec d'autres contraintes. Ces deux échelles dialoguent entre elles par le contraste.

L'architecte Marc Barani explique, lors de la conférence<sup>3</sup> à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, sur le thème de la lumière, la manière dont il a conçu la scénographie de l'exposition du joaillier Jean Després au Musée des Arts Décoratifs. Le lieu a un caractère architectural très fort : la vertigineuse nef, éclairée par cinq oculus laissant tomber

2 Simonnot, Nathalie. « L'iconographie des intérieurs de musées dans les revues ». In *Ressenti ambiances émotions*. École Camondo, 2019.

3 Barani, Marc. « Lumières ». Cité de l'architecture et du patrimoine, 2018.

la lumière sur un sol en mosaïques, encadrée par des voûtes de pierre sculptée, sont autant d'éléments que l'architecte a dû prendre en compte pour penser la scénographie de l'exposition. Il a fait un lien entre le bijou à exposer et les détails de l'architecture, eux aussi des bijoux à grande échelle. Il a décidé qu'il fallait laisser visibles et exposés cette architecture et ses détails, éclairés par la lumière naturelle. Par les supports d'exposition, l'architecte crée une confrontation visuelle entre les bijoux et l'architecture en utilisant des matériaux réfléchissants comme le miroir et le verre. Cependant il arrive avec l'éclairage, à faire en sorte que ces jeux de reflets ne gênent pas le visiteur qui est là avant tout pour voir des objets exposés. Il y parvient avec des éclairages encastrés dans les supports d'exposition, très directifs, qui ont une température de couleur froide, la plus proche de celle du jour, afin ne pas avoir de démarcation entre l'espace global et les sous-espaces des bijoux. La distinction lumineuse entre les deux échelles d'espace est alors subtile et l'ensemble est harmonieux.

Il y a de grands principes d'éclairage qui tendent à dire qu'il faut que l'appareil d'éclairage disparaisse pour qu'ap-

paraisse une forme de mystère. En effet une certaine magie s'installe lorsqu'on ne sait pas d'où provient la lumière.

À l'échelle plus petite et fonctionnelle de l'usage et de l'homme, on accepte l'appareil d'éclairage qui devient un objet dessiné, dont la dimension lumineuse apporte une forme de prestige.

Il y a d'ailleurs deux manières de vendre la lumière : on met en valeur l'objet ou on met en valeur son résultat, l'éclairage.

Cependant pour l'exposition, l'éclairage doit garder une grande neutralité face à l'œuvre qui est le sujet à regarder. Il a tendance à se cacher sur des rails généralement en hauteur, au dessus des cimaises, afin qu'il disparaisse visuellement.

Ces rails permettent une modularité indispensable pour ces espaces qui doivent s'adapter à des expositions temporaires ou des changements quels qu'ils soient.

La question de la conservation de l'œuvre a forgé la manière dont sont éclairées les expositions. De nombreux types d'objets présentent une photo-sensibilité à la lumière naturelle.



Photographie de Luc Boegly. Exposition Jean Després au MAD, scénographie de Marc Barani. 2009.

Ce facteur a fait émerger la tendance de la dramatisation de l'œuvre qui, plongée dans un espace noir, est éclairée très directement par une lumière focalisant l'attention.

L'œuvre est théâtralisée et le décor se fait discret.

Joseph R. Moukarzel<sup>4</sup> décrit, dans son article *Du musée-écrin au musée-objet*, la mutation qu'il y a eu jusqu'aujourd'hui, dans la fonction même du musée.

Il n'a plus seulement la volonté d'exposer mais sa priorité est de «s'exposer» :

«Selon lui, Nouvel, qui « a toujours été contre l'architecture répétée, parachutée », a gagné le pari par un concept-slogan :

« The Light Rain » (pluie de lumière) qui constitue une nouveauté alléchante pour les commanditaires en quête de sensationnel. Par le toit transpercé du Louvre-Abou Dabi, l'architecte fait allusion à la magie de la lumière dans les rues couvertes des souks arabes, qui, en laissant filtrer des faisceaux lumineux, créent une ambiance singulière. Le dôme flottant au-dessus des volumes du musée, est omniprésent, même au sein des espaces d'exposition intérieurs d'où il sera perceptible à travers des ouvertures zénithales vitrées. La magie de la lumière est partout, le musée impressionne, expose et s'expose, voilà le nouveau paradigme que Nouvel essaye de développer. Cette cou-

verture libre de 187 mètres de diamètre reposant sur quatre piliers au sein d'un climat désertique a en plus l'avantage – selon Nouvel – de créer un microclimat s'adaptant parfaitement aux besoins du projet et aux spécificités du lieu. Reste à savoir si elle offrira la protection nécessaire et suffisante pour la promenade et l'exposition, en dehors des pavillons climatisés, dans un environnement affichant plus de cinquante degrés à l'ombre huit mois par an.»<sup>4</sup>

La lumière est mise au cœur du projet d'architecture et c'est par cela que le projet conquiert le commanditaire.

Reprenant les termes de Joseph R. Moukarzel, c'est l'effet «d'architecture appât» répondant à un désir de générer du profit. La création d'un musée nécessite un architecte vedette qui concevra un monument qui n'aura rien à envier aux monuments historiques et que l'on visitera autant que l'exposition. Cette course à l'architecture monumentale rassemble de gros moyens financiers et permet des innovations techniques qui font prospérer des pays. J'ai peur que toutes ces lumières qui envahissent les villes finissent par nous fatiguer, et qu'on ne puisse plus s'en échapper pour reposer nos yeux.

<sup>4</sup> Moukarzel, Joseph R. « Du musée-écrin au musée-objet ». *Hermes, La Revue* n° 61, no 3 (2011): 90-95.

## Le théâtre, lieu temporalisé par la lumière.

Nous pouvons parler de la fonction de théâtralisation et de mise en scène d'éléments par la lumière. Elle dirige notre regard et le focalise sur ce qui est éclairé. L'attention est happée par le contraste entre lumière alentour et lumière focalisée, nous sommes alors invités à nous concentrer sur l'action scénique en oubliant le reste. Elle est, dans le domaine du spectacle, une part essentielle qui va faire le lien entre le monde extérieur et une histoire qui nous est racontée.

L'extinction des lumières est une transition incontournable au théâtre et au cinéma. Un brouhaha règne dans la salle entièrement éclairée, avant que le spectacle ne commence. Notre regard parcourt l'espace, nous avons une vue de l'ensemble et la conscience de ce qui nous entoure. Nous faisons partie d'une foule et le regard chemine parmi les autres spectateurs qui se jugent et interagissent.

C'est la lumière qui mettra fin à ce prélude.

Elle s'assombrit et la cacophonie s'estompe doucement pour laisser place à la pénombre. Notre corps se relâche et

nous nous laissons emporter par l'histoire.

La lumière scénographique crée une transition entre le monde réel, la salle et ses occupants et l'histoire qui se joue sur scène. Dès lors, plongé dans l'obscurité, le spectateur accepte tout à fait le simulacre de réalité qui lui est proposé ; une certaine représentation qui peut aller même jusqu'à la simple évocation – contrairement au cinéma où toute représentation grossière de la réalité est gênante.

C'est la lumière scénique, associée à l'obscurité de la salle, qui sera le vecteur de cette représentation, la rendant visible et compréhensible. L'esprit du spectateur, préparé d'avance à cette idée, n'en est que plus ouvert et plus créatif.

L'apparition au XIXe siècle de l'éclairage au gaz puis à l'électricité et la sophistication technique qui a rapidement évolué, un éventail de nouveaux effets sont devenus possibles. Ces avancées ont confronté l'envie de créer du spectacle lumineux qui vante l'innovation, à l'envie d'accompagner une histoire en étant porteur de sens. Le métier de scénographe fait le lien entre la manière dont un metteur en scène veut raconter l'histoire et le support qui la porte. Le décor doit être en effet au service de l'histoire.



Institut Jacques Dalcroze, salle de répétition imaginée par Adolphe Appia.

Adolphe Appia, décorateur et metteur en scène de théâtre du début du XXe siècle, a rapidement adopté l'éclairage artificiel pour ses mises en scène et a apporté un nouveau regard sur son métier. Il théorise l'importance et la manière d'éclairer dans *La mise en scène du drame Wagnérien*<sup>1</sup> en comparant trois éléments définissant le décor théâtral : la peinture, la plantation<sup>2</sup> et la lumière.

Il s'attache, dès le début de son ouvrage, à démontrer que la peinture décorative devient, face à la lumière et à la plantation, un élément pouvant être superflu, dont le public n'a nul besoin pour se laisser emporter par la force dramatique que procurent déjà la musique et la lumière.

Pour Appia, la peinture doit « présenter aux yeux ce que ni l'acteur, ni l'éclairage, ni la plantation, ne peuvent réaliser. »<sup>3</sup>, et doit être par conséquent, présente que s'il elle est absolument nécessaire à la compréhension de l'intrigue. Les éléments composant une mise en scène doivent être des suggestions, et l'abus de signes peut étouffer l'essentiel du spectacle et dévaloriser l'aspect dramatique.

1 Appia, Adolphe (1862-1928) Auteur du texte. *La mise en scène du drame Wagnérien*, 1895. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97988964>.

2 Plantation : Mise en place des éléments de décor sur la scène. Plan de décor.

3 Ibid. p 21.

Concernant la lumière, Adolphe Appia arrive à définir les trois décors de *L'Anneau de Nieblung* de Wagner, principalement avec la lumière et la plantation.

D'abord l'eau : « On ne rendra manifeste la présence de l'eau, qu'en donnant la sensation de la profondeur ; donc le lieu de l'action doit être entouré d'une obscurité vague et sans contours. »

Le plein-air : « Le plein-air ne deviendra sensible que si le sommet qui sert de lieu d'action se détache crûment sur l'arrière-plan vapoureux. Ce contraste s'obtient en conservant ce sommet tout entier praticable, sans un seul détail qui ne soit construit plastiquement. »

Et le feu : « Le feu n'éclaire que d'où il vient : dans un endroit où l'on forge, il ne partira donc pas d'en haut. Ce tableau a pour caractère d'être éclairé artificiellement, par opposition au plein-air qui l'a précédé, - et d'une façon intermittente, puisque la lumière est censée venir de feux arrivés par des soufflets. » (...) « L'impression générale sera l'oppression et le besoin de lumière. Les proportions du décor auront quelque chose d'écrasant. Des bouffées de lueurs ardentes découvriront soudain tel ou tel détail de la plantation ; et la plantation elle-même, en opposant des obstacles à l'éclairage, produira par ses ombres portées un ensemble chaotique. »<sup>4</sup>

4 Ibid. p. 35-36.



En haut : Lampe Mariano Fortuny y Madrazo, 1907.  
En bas : Fond de scène Mariano Fortuny y Madrazo.

Adolphe Appia prône la simplification du décor par l'utilisation essentielle de la lumière qui doit révéler l'ambiance, tout en évitant l'ajout de signes peints ou d'objets rapportés qui ne seraient être absolument nécessaires.

Il a d'ailleurs imaginé, pour l'institut de Jacques Dalcroze<sup>5</sup> à Hellerau, une salle de spectacle dont l'intérieur est composé d'éléments modulables en fonction des besoins scéniques. L'éclairage diffus est fait de milliers d'ampoules dissimulées derrière une double peau en toile cirée blanche qui lui donne l'homogénéité voulue dans toute la salle. Cette technique s'est inspirée de la création de l'inventeur et artiste Mariano Fortuny<sup>6</sup> encore utilisée aujourd'hui.

Il inventa *la coupole Fortuny*, qui est un système d'éclairage avant tout destiné à la scène, qui éclaire une grande toile en forme de demi coupole située dans le lointain (fond de la cage de scène) et rediffuse la lumière de manière indirecte et homogène.

Ce système est plus confortable pour le comédien et paraît moins artificiel pour le public.

5 Institut Jacques Dalcroze : école de spectacle du corps et de rythmique.

6 Mariano Fortuny (1871 - 1949): Peintre, couturier, créateur textile, graveur, sculpteur, photographe, architecte et scénographe espagnol.

« Fortuny reprochait à l'éclairage scénique classique de dévoiler tout l'artifice du théâtre, alors que son système, tout en nuances, permettait de conserver la magie, la féerie et le mystère (...) »<sup>7</sup>

Le théâtre de Bayreuth dédié aux représentations Wagnériennes met en place cette technique qui voit un véritable succès auprès des spectateurs et sera ensuite adoptée mondialement.

Henri de Régnier décrit cette technique dans l'article *La Semaine Dramatique* du *Journal des Débats* d'août 1908 dont l'extrait figure à droite ci-contre.

Lorsque la maniabilité de la lumière s'est améliorée, les décors ont eu tendance à se simplifier car elle pouvait en dire d'avantage. On peut faire ressentir un contexte en ajustant l'ambiance lumineuse. De cette manière on laisse plus de visibilité au jeu des acteurs. Je ne dis pas qu'il faut minimiser les décors ni les faire disparaître, mais l'outil de la lumière purifie et peut offrir un réalisme très intéressant.

<sup>7</sup> Altet, Xavier Barral i. Fortuny à Venise. Venezia: Lineadacqua, 2009, p. 78.

<sup>8</sup> Régnier, Henri de. « La semaine dramatique ». Journal des débats politiques et littéraires, 31 août 1908, sect. Feuilleton du journal des débats. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4831632>.

Le procédé de M. Mariano Fortuny consiste donc — ainsi que nous le décrivent les auteurs de *la Science au Théâtre* — à éclairer les artistes et les décors, d'en haut et latéralement, non plus par la lumière directe mais par les rayons réfléchis de puissants projecteurs. Ces lampes de projections sont situées au-dessus du cadre de la scène et dans les coulisses. Chacune d'elles est pourvue d'un écran et d'un miroir de forme parabolique qui réfléchit parallèlement les rayons lumineux sur une bande de satin présentant toute la gamme des couleurs. Cette étoffe s'enroule autour de deux rouleaux dont la rotation amène le déplacement de la surface de satin et produit ainsi un changement graduel de la lumière. Un appareil analogue, éclairant une coupole substituée à la toile de fond et aux frises, permet d'y projeter des nuages au moyen de lampes à arc montées sur chariot et placées horizontalement sur la scène, et dont les rayons sont concentrés sur une petite glace où sont peintes des nuées que le mouvement du chariot fait mouvoir avec lui.

C'est donc un véritable ciel et une véritable atmosphère que nous devons à M. Mariano Fortuny quand son invention aura été universellement adoptée, et elle le sera, car elle s'accorde avec le goût de la vérité par l'illusion qui est de plus en plus répandu dans le public. C'est à la science que revenait le devoir de satisfaire ce désir et n'est-il pas amusant que ce soit un artiste comme M. Mariano Fortuny qui ait pris la parole en son nom et qui ait répondu pour elle?

HENRI DE RÉGNIER



Photographes : Brigitte Enguérand, Christophe Raynaud de Lage et Bertrand Couderc.



Le scénographe Richard Peduzzi, nous montre dans la pièce *L'Éveil du Printemps*, mis en scène par Clément Hervieu-Léger, que la lumière peut, dans un unique décor, définir toutes les différentes ambiances. Dans cet unique décor vertigineux et oppressant, le scénographe nous immerge dans la rue, dans une salle de d'étude, dans une cour entre des immeubles, dans un climat doux comme dans un froid hivernal.

Elle nous informe du temps qui passe, du temps qu'il fait, et peut aussi informer sur une situation géographique.



9 *L'Éveil du Printemps* : tragédie enfantine écrite par Frank Wekekind, publiée en 1891, jugée « pornographique », elle est censurée jusqu'en 1906.

## La lumière génératrice de sens, de symbolique au sein de l'Église.

Là où l'on raconte une histoire, la lumière apporte du sens. L'ouvrage *L'Architecture Lumineuse au XXe siècle*<sup>1</sup> aborde, dans le chapitre *Électricité et architecture religieuse : l'exemple de la mise en lumière des églises parisiennes au XXe siècle*, écrit par Jonathan Truillet<sup>2</sup>, la question qu'à posé l'électrification des lieux de cultes catholiques.

Le travail de la lumière dans un espace donne un accent, caractérise en valorisant un volume plutôt qu'un autre. Elle clarifie, guide, et comme pour le théâtre donne un sens.

La manière dont elle est mise en œuvre peut aggraver comme infantiliser une situation.

Avant tout fonctionnelle, cette nouvelle technologie s'est rapidement installée à la fin du XIXe siècle, dans les milieux de l'industrie, pour augmenter les horaires de travail et améliorer les rendements.

1 Monin, Eric, Nathalie Simonnot, Collectif, et Alain Beltran. *L'architecture lumineuse au XXe siècle*. 01 éd. Gand: Snoeck, 2012.

2 Jonathan Truillet, Directeur adjoint délégué, en charge des patrimoines chez Ministère de la Culture, DRAC Grand Est.

Le commerce en a profité pour élaborer des systèmes mettant en valeur les vitrines, les boutiques, ayant indépendamment la volonté de «briller» plus que le voisin.

Dans le milieu de la fête, on s'approprie l'extravagance avec entrain, et on dynamise les pistes de danse pour que le jour se prolonge un peu plus dans la nuit.

Les commerçants mettent en scène les produits à vendre dans les vitrines pour attirer le riverain à venir voir.

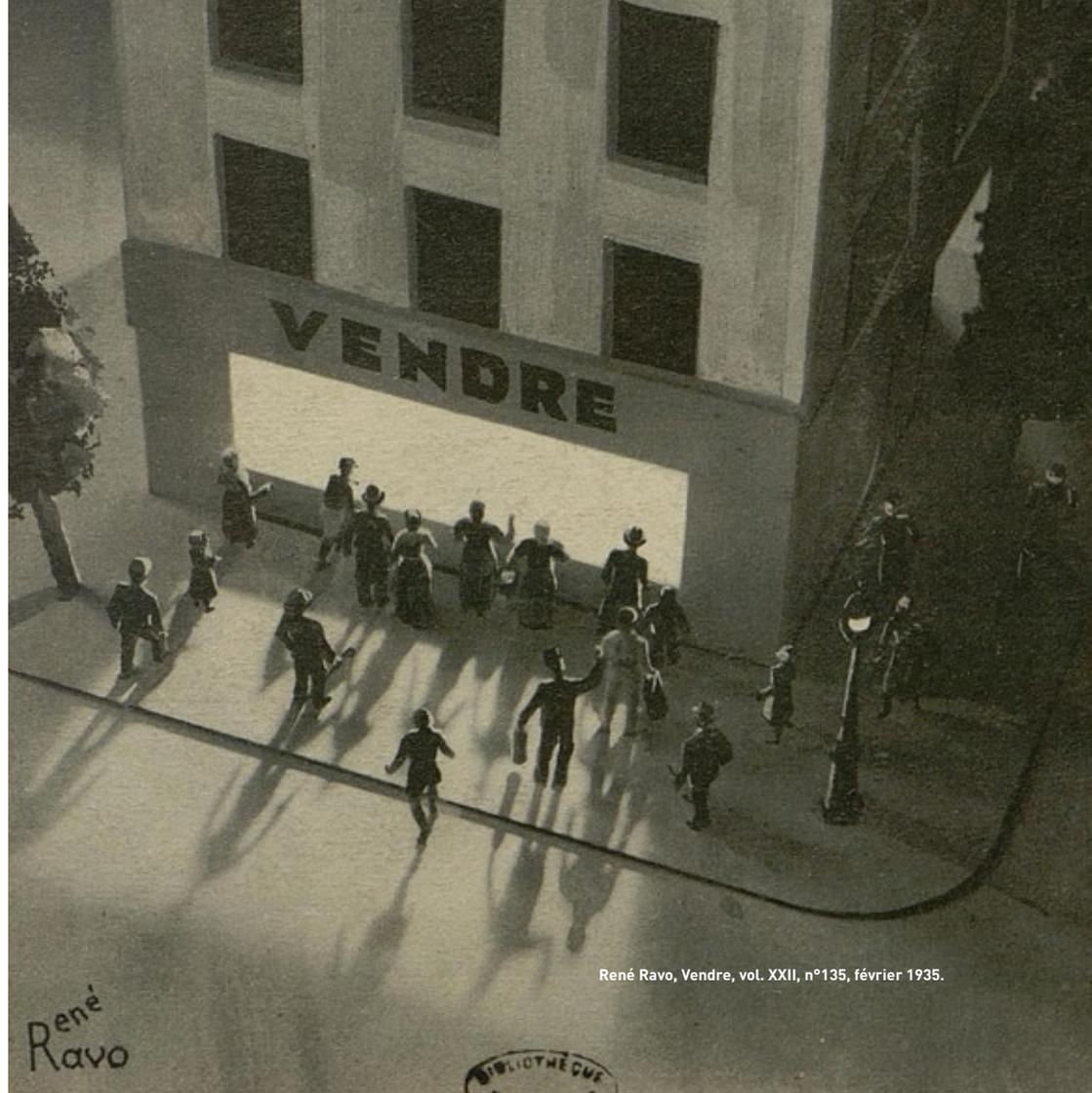
Pour vendre, on théâtralise avec la lumière, on met en scène, on raconte des histoires pour attirer les foules, et les convaincre de passer le pas de la porte.

L'Église opère de la même manière pour attirer les fidèles.

À l'origine, la raison d'être du théâtre était l'éducation religieuse, la transmission des valeurs à travers l'action jouée et la mise en scène.

Malgré le rejet de l'Église face à l'univers du théâtre qui fait référence aux religions païennes et polythéistes, celle-ci théâtralise elle-même le rituel religieux pendant les cérémonies, en le hiérarchisant par la lumière.

Les matériaux ont leur importance dans l'influence qu'ils ont sur la lumière et qui sont utilisés autour de l'autel



René Ravo, Vendre, vol. XXII, n°135, février 1935.

René  
Ravo

BIBLIOTHÈQUE



Diego Vélasquez (1635 - 1648), Couronnement de la Vierge, huile sur toile, 176 x 124 cm, Musée du Prado.

(la scène), du prêtre (l'acteur), et de ce qu'il y a de plus sacré : le sacrement de l'Eucharistie (l'action). Des coupes dorées scintillantes, des nappes blanches qui, éclairées, deviennent éblouissantes, encadrent ce sacrement.

La lumière revêt depuis les prémices de la religion chrétienne une importance symbolique forte. Image de la vie, du divin elle est représentée abondamment dans l'art, dont l'image la plus commune est l'auréole qui montre la sainteté d'une personne. Cette auréole qui se place derrière ou au dessus de la tête, évoque un esprit ouvert, supérieur, lumineux, qui détient la connaissance et la vérité.

Car quand quelque chose est éclairé on n'en doute pas, on le voit, c'est réel, donc l'esprit éclairé est plus avisé.

L'Église s'est créée une culture et une symbolique autour de la lumière qui prend son importance dans l'essence même du culte et a engendré des traditions d'éclaircissement qui ont été remis en cause par l'apparition de l'électricité.

3 Eucharistie : Chez les chrétiens, et plus précisément chez les catholiques, l'Eucharistie est la célébration du sacrifice du corps et du sang de Jésus Christ présent sous les espèces du pain et du vin. L'évêque et le prêtre sont les célébrants de l'Eucharistie. Glossaire de l'Église catholique en France.

L'Église a eu du mal à s'approprier cette nouveauté qui allait bousculer la manière de s'éclairer. La lumière hiérarchise les différentes parties d'un lieu de culte.

Le fait que l'électricité soit associée à l'univers de la fête, du commerce, et donc au monde profane, partageait l'Église entre la volonté de garder ses traditions et d'embrasser la technologie.

L'attachement du culte avec la lumière était déjà très fort dès son origine, quand les chrétiens se réunissaient la nuit pour échapper aux persécutions<sup>1</sup>. L'utilisation des cierges, de lampes rappelait aux fidèles la puissance divine et la hiérarchie ecclésiastique placée entre le peuple et le divin dont des séparations et différences de décoration distinguaient le chœur de la nef.

Avant la fin du XVIIIe siècle les fidèles étaient plongés dans une pénombre qui créait une ambiance propice à la prière qui ne leur était nullement gênante dû au taux d'analphabétisme. D'où l'importance du vitrail, qui raconte par l'image filtrant la lumière, les épisodes de la bible. Le pouvoir de la parole et de l'image, transcendé par la lumière était alors d'autant plus fort que le peuple n'avait pas d'autres moyens de s'instruire.

L'alphabétisation s'est généralisée au XIXe siècle, et signifiait déjà une perte de contrôle de l'Église sur l'interprétation de la bible car les gens pouvaient comprendre, interpréter les écrits à leur manière.

Dans les églises, les fidèles se sont mis à lire et l'apparition de l'électricité aurait pu être le moyen de répondre au besoin de s'éclairer. Mais changer les habitudes a pris du temps et a posé beaucoup de questionnements autour du respect liturgique.

La solution était d'abord d'adapter les anciens dispositifs en y installant l'électricité, ce qui était une solution temporaire qui ne s'adaptait pas réellement à la nouvelle technologie. La décoration intérieure d'une église devait respecter les règles de convenance, et hiérarchiser les différentes parties de l'édifice en fonction de leur importance liturgique.

« (...dans les édifices religieux...) Tout doit y être grave, choisi, de nature à porter l'esprit au recueillement et au respect, à isoler l'âme des choses d'ici-bas.» ... «Que chaque objet y présente un caractère d'élévation, de

dignité et de durée, que toutes les parties de l'édifice aient cette apparence de gravité et de solidité qui constitue le caractère monumental.»<sup>4</sup>

Raymond Bordeaux était un juriste, archéologue et avocat, qui vécut en 1821 et 1877. Il fut l'auteur de nombreux textes autour de la question de l'aménagement des lieux de cultes catholiques en France.

Selon lui, l'ornementation des édifices destinés au culte doit être propre à l'Église, et ne doit s'apparenter à aucun autre art. Ainsi, les églises garderaient leur caractère de recueillement. Raymond Bordeaux dénigre les arts et techniques issus de l'usage populaire et rejette leur utilisation dans les églises. Pour qu'il en accepte éventuellement leur usage, il faut que ces arts se soient émancipés de l'image profane sur une longue durée et dont la rareté reconsidère positivement leur légitimité dans l'Église.

«Le chêne séculaire, comme l'homme blanchi par les années, ont un caractère vénérable qu'ils n'avaient pas plus jeunes.»

(...)

4 Bordeaux, Raymond, De la convenance, Bulletin monumental ou collection de mémoires et renseignements sur la statistique monumentale en France, Paris, 2e série, Tome VII 17e volume de la collection, 1851, p. 440-441.

«C'est quand le temps les a ainsi modifiés (Les choses qui ont subi sans décrépidité l'épreuve du temps), que la religion les adopte, parce qu'alors elles disposent mieux l'esprit au recueillement, et cette transformation se retrouve à l'origine de toutes les choses consacrées par les traditions du culte.»

(...)

«Il y a en effet des meubles du XVII<sup>e</sup> siècle, des objets de luxe en usage dans les salons du temps de Louis XIV, qui nous semblent être aujourd'hui devenus convenables pour les églises, et dont la convenance augmentera encore avec les années. Nous recommanderons la conservation de ces objets, parce que leur durée atteste suffisamment que c'étaient des objets de choix, des ouvrages précieux, et qu'aujourd'hui leur valeur est augmentée par leur rareté.»

(...)

«Je citerai pour exemple les lustres de cristal taillé à facettes et formés de pendants, de balustres, de globes variés. Ces lustres, dont les branches transparentes s'épanouissent dans l'air en gerbes éblouissantes, ont été empruntés aux salons du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais comme depuis longtemps en ne les voit plus que dans les églises, ils tiennent lieu de couronnes de lumière qui étaient d'usage au moyen âge, et sont infiniment plus convenables que les éclairages modernes qu'on introduit à leur place.»<sup>5</sup>

5 Ibid. p. 452-454.

L'Église ne doit rien recevoir, de savoir ou d'esthétique, de la part du peuple. Elle doit dominer et ce qu'elle contient ne doit en aucun cas être assimilé à plus bas qu'elle.

Seuls les arts au service de l'Église sont respectables selon Raymond Bordeaux.

Les éclairages en girandoles dorées et les gros globes de verre dépolis sont trop connotés aux éclairages de magasins, de théâtres, et de salles de bal. Ils désacralisent donc la lumière qui doit être représentative de la force divine.

Il y avait aussi un refus de considérer l'église comme on considère un monument historique ou un musée. Il fallait que l'éclairage se démarque et ait une réelle signification au service du culte ; chose étrange car l'étymologie du mot liturgie vient du grec et signifie «le service du peuple»<sup>6</sup>.

Cette contradiction montre la perte de sens des priorités au sein de l'Église et la perte de confiance qu'il y avait entre les représentants du culte et les fidèles.

Le besoin croissant de pouvoir être éclairé pour lire l'emporta évidemment.

6 Liturgie : Du latin liturgia, emprunté au grec ancien λειτουργία, leitourgía (« service pour le bien commun des citoyens »). Dictionnaire La Langue Française.



Photographie de Bernard Blanc, Lustre, église baroque  
St Nicolas (1737), Prague, République tchèque.

La première transformation étant d'adapter les luminaires à bougie ou huile pour qu'ils fonctionnent au gaz.

Par la suite il s'agira d'électrifier ces dispositifs ou d'en créer de nouveaux à l'image des anciens.

Le lustre, dont la représentation ostentatoire des salons aristocratiques s'est atténuée par son usage dans les lieux de cultes, s'est fait adopté par la convenance liturgique, mais surtout par l'habitude de les voir dans les cathédrales. Cependant, les moyens d'après guerre n'ont pas permis à toutes les paroisses de s'offrir l'électrification coûteuse des lustres en cristal.

Le lustre d'église s'est pourtant forgé son propre caractère. Sa forme en couronne ornée d'ampoules est sa représentation la plus commune. Le lustre en cristal de Harrachov, offert par le Tsar de Russie à la fin du XIXe siècle, à l'église orthodoxe de Prague, est un exemple de façonnage remarquable, glorifiant le culte.

La forme de la couronne, faisant référence à la couronne d'épines mais aussi créant des auréoles lumineuses, symbole de sainteté, dans l'espace, est caractéristique de l'éclairage intérieur des édifices chrétiens.

Le trio d'artistes Troïka est arrivé à, non seulement modeler un espace avec la lumière artificielle, mais à créer une atmosphère spirituelle forte qui invite au recueillement et évoque l'architecture d'une cathédrale.

En 2012 le groupe expose *Arcade*, qui dessine un passage sous des arcades lumineuses avec une seule source par pilier. Ils ont élaborés un système pour dévier la lumière, la tordre, la disperser avec une lentille Fresnel. Elle dévie la lumière en créant un effet de lumière courbée dessinant des arcades.

L'utilisation de la lentille est intéressante car elle emprunte sa fonction primaire de rediriger la lumière en un point précis en l'inversant pour la disperser. Il y a donc une seule source de lumière pour chaque arcade et l'outil qui crée l'effet lumineux est la lentille de Fresnel. Il y a dans cette installation lumineuse une dimension irréelle due à la courbure de la lumière qui dessine les arches.

C'est un effet lumineux qu'on ne voit pas naturellement, l'impression qu'on a en s'y promenant est d'être dans un monde magique, irréel, sacré par sa proximité avec le style gothique. Le propos des artistes est de nous interroger sur nos croyances ; notre pensée rationnelle est confrontée à



Toika, Arcades, 2012.

un phénomène inhabituel auquel nous sommes obligés de croire.

C'est le fruit de nombreuses expérimentations pour le collectif qui joue avec différents systèmes optiques.

Ce qui est ensuite indispensable est le point de chute, là où la lumière rebondira, et donc sera visible. Il faut donc que l'air soit chargé de particules pour que nous l'apercevions dans l'espace. Une brume est dispersée régulièrement pour accentuer la cathédrale lumineuse.

Les artistes dessinent des volumes créant une architecture mise en œuvre par les seuls matériaux que sont une brume et la structure de la source.

Selon moi ce que la lumière met le mieux en valeur en rendant le bâtiment majestueux, ce sont son architecture et ses volumes. Ces bâtiments ont été pour la plupart pensés avec la lumière du jour, manipulée par des vitraux et par des volumes la recevant, et la nuit utilisée avec les lueurs dansantes des cierges et des torches.

Les usages ayant évolués, créant le besoin de s'éclairer pour lire, il a fallu adapter les techniques de l'éclairage tout en conservant la magie qu'offrent déjà ces bâtiments.

La cathédrale d'Evreux, qui a fait partie des édifices auxquels Raymond Bordeaux s'est intéressé, a été mise en lumière par l'entreprise d'éclairage Lyum, qui a eu de nombreux projets concernant la mise en lumière de bâtiments patrimoniaux. L'éclairage de la cathédrale d'Évreux met en valeur l'architecture qui devient surface éclairante. L'usager ne voit pas directement la source mais aperçoit son éclairement. L'architecture devient lumineuse en réfléchissant la lumière et l'éclairage nous fait voir des parties que la course du soleil n'éclaire pas, comme des éclairages en contre-plongée.

Il y a une forme de pesanteur rassurante dans une église. Tout est silencieux et bruyant à la fois, chaque pas se fait entendre mais aucune parole n'est intelligible. L'architecture est faite de recoins sombres où on a envie de se cacher, des escaliers secrets qui mènent à des endroits que seuls les prêtres connaissent et qui font penser aux coulisses d'un théâtre.

Le chœur, plus éclatant, plus lumineux, intimide par sa préciosité. Si, par mégarde, nous nous y aventurons, nous risquons d'être sous les feux des projecteurs, vus par tous,

ce qui est d'ailleurs l'objectif du prêtre lors de messes.

Mon endroit préféré, où j'ai l'impression de pouvoir observer sans être vu, est le bas-côté. Ce n'est pas par manque d'assurance, mais par curiosité. Il y a toujours des tableaux, des statues, des bas-reliefs, des triptyques à regarder dans des recoins oubliés le tout éclairé par les cierges, autant de prières que les gens ont allumées.

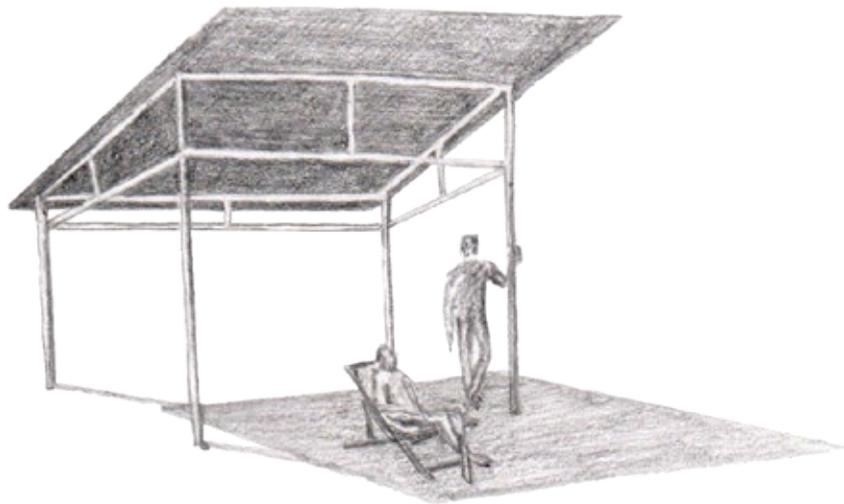
Ces petites chapelles étaient destinées à séduire les chrétiens qui seraient tentés de rejoindre le protestantisme grandissant du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

Que l'on soit croyant ou pas, il y a dans ce lieu une atmosphère spirituelle, de recueillement et de préciosité.

7 Alexis Markovics, historien de l'architecture moderne et contemporaine.



**De l'architecture à la rue**



Dessin d'un toit.

## L'éclairage dès la conception du projet.

Je fais une brève aparté pour introduire ce passage qui parle de conception architecturale et de lumière, en vous avouant la frustration que j'ai eu de devoir choisir.

Je vais vous parler seulement de certains points, car j'ai fait le choix difficile de ne pas parler de tant d'autres architectes, de tant d'autres manières de concevoir, souvent avec même plus de lien avec la lumière. Mais la vie a mis sur mon chemin ceux dont je vais vous parler, dont j'admire le travail et qui m'ont fait réagir et développer une réflexion. Je ne parlerai pas du travail de Tadao Ando, de Peter Zumthor ou encore du Corbusier, qui ont des théories et des volontés lumineuses encore plus remarquables et hors du commun, mais n'apportaient pas plus, à mon propos, que ce que Robert Mallet-Stevens, André Salomon ou Georges-Henri Pingusson m'apportaient.

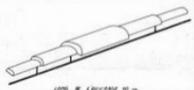
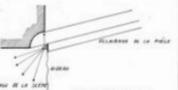
« Le toit est conçu avant tout comme une ombre. Il crée une ombre où s'installeront les murs. L'ombre du toit se répand bien au delà des murs pour repousser le plus loin possible la lumière naturelle de l'intérieur et protéger

des intempéries l'habitable. Ce qui est, de prime abord, une nécessité liée au climat, aux matériaux locaux et d'autres raisons probables, devient alors une qualité esthétique recherchée. Une habitude devient une norme. Le japonais cherche la diffusion de la lumière plutôt que la réfraction, pas de lumière directe. Ainsi les matériaux qui recouvrent les murs sont sablés, rarement luisants. « Car s'ils étaient luisants, tout le charme, subtil et discret, de cette lumière indigente s'évanouirait. »<sup>1</sup>

Comme le décrit si bien Junichirô Tanizaki dans *l'Éloge de l'ombre* à propos de la maison dans la culture japonaise, l'architecture est avant tout un abri défini par un toit, donc une ombre. Abri contre le soleil, contre les intempéries, contre le froid, la protection s'associe souvent à l'ombre. On se terre dans l'obscurité dans les pays chauds afin de rester au frais tandis que, dans les pays froids, on multiplie les surfaces vitrées afin que le plus de lumière naturelle pénètre dans les intérieurs.

C'est dans l'ouvrage *L'architecture lumineuse du XXe siècle*, d'Eric Monin et Nathalie Simonnot, que la question de l'intégration de l'éclairage artificiel dès la conception du projet s'est posée.

<sup>1</sup> Tanizaki, Junichirô. *Éloge de l'ombre*. Verdier., 2017.

77	PIECE	DISPOSITIF D'ÉCLAIRAGE	
1	GRAND HALL	ELEMENT CYLINDRIQUE EN STAFF CORNIERE LONG 9/2. SCÉLÉ AUX BUX EXTRÉMITÉS CONTENANT LES LAMPES.	 LONG DE L'ÉCLAIRAGE 9/2. BUX ATTACHE HYPERBOLE
2	GRAND HALL (DIVAN)	ELEMENT EN STAFF. SURFACE DE BRILLANCE CONSTANTE LAMPES SUR GÉNÉRATRICE	
3	SALLE A MANGER	SERIE D'ELEMENTS EN STAFF BOITE A LAMPE EN METAL TROIS ALLUMAGES	 LONG DE L'ÉCLAIRAGE 10/2
4	BUREAU	DEUX SURFACES DE BRILLANCE CONSTANTE UNE RANGÉE DE LAMPES SUR GÉNÉRATRICE (OPPOSITE DES CYLINDRES)	 2 INVERSES DE 10/2
5	SALLE A MANGER DES ENFANTS ET SAUVE PEES	BOULE OPALINE AU CENTRE ÉLITE JAUNISSE	 INVERSE CIRCULAIRE
6	CHAMBRE FILS	TIGRALITE SODIUMBATI SURFACE CIRCULAIRE BANNE	 INVERSE CIRCULAIRE
7	CHAMBRE GARANTS ET D'AUTRE PIÉCES	MÊME DISPOSITIF QUE LES PIÉCES VERTICALES	 LONG DE L'ÉCLAIRAGE 10/2
8	SALLE DE JEUX	ELEMENT CYLINDRIQUE EN STAFF AVEC CORNÈRE SERVANT DE BOITE A LAMPE ET DE BOITE A ALUMÈRE	 RELAISSE DE LA PIÉCE RELAISSE DE LA PIÉCE LONG DE L'ÉCLAIRAGE 10/2
9	BOUDOIR	ELEMENT CYLINDRIQUE EN STAFF AVEC FER LI SERVANT DE BOITE A LAMPE	



Systèmes lumineux, André Salomon et Robert Mallet-Stevens, Villa Cavrois.

Tandis que le département d'architecture de l'ENSBA<sup>2</sup> peine à avoir des étudiants qui conçoivent l'impact lumineux nocturne de leurs projets, certains architectes comme Robert Mallet-Stevens ou Georges-Henri Pingusson, sont à l'avant garde de l'architecture par leur prise en compte de l'importance de la conception lumineuse.

Robert Mallet-Stevens, architecte décorateur du début du XXe siècle, fut un membre fondateur de l'Union des Artistes Modernes. Il commence sa carrière en réalisant de nombreux décors pour le cinéma, ce qui explique l'importance qu'il donne à l'éclairage dans ses projets<sup>3</sup>. Tandis que l'enseignement en architecture tente, avec peu de résultat, de faire intégrer à leurs élèves la dimension d'éclairage, l'architecte moderne collabore avec l'ingénieur éclairagiste André Salomon pour réaliser l'éclairage de la Villa Cavrois. La lumière est aussi bien objet que directement intégrée à l'architecture et adaptée à l'usage avec une réelle volonté d'unité de la part des deux concepteurs.

À part quelques luminaires plafonniers, l'éclairage a été

étudié pour accompagner au mieux l'agencement prévu, en faisant corps avec le bâtiment.

«Les principaux ouvrages utilisent en général le principe de l'éclairage indirect localisé, et des surfaces de brillance constante.»

«Le choix de Mallet-Stevens et le nôtre se sont fixés sur ces dispositifs qui utilisent en général la presque totalité du flux des lampes évitant ainsi les consommations exagérées et qui permettent d'obtenir des surfaces d'une brillance suffisante pour créer une atmosphère gaie et agréable.»<sup>4</sup>

La réussite de leur travail se trouve surtout dans la qualité d'être parvenu à éclairer sans éblouir. La notion de confort visuel est sûrement le premier facteur de qualité d'une mise en lumière. Les sources ne sont pas directement exposées à la vue de l'utilisateur, mais leur luminosité est diffusée par les différentes surfaces, ce qui crée un éclairage doux et homogène. Le principe est le même que la coupole Fortuny dont on a parlé dans le chapitre sur le théâtre.

Georges-Henri Pingusson, architecte moderniste de la même époque, faisant parti de l'UAM et du comité de rédaction de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, aborde la lumière comme «un puissant moyen d'expression»<sup>5</sup>.

2 ENSBA : École nationale supérieur des beaux-arts.

3 Monin, Eric, Nathalie Simonnot, Collectif, et Alain Beltran. L'architecture lumineuse au XXe siècle. 01 éd. Gand: Snoeck, 2012.

4 Salomon, André. « Robert Mallet-Stevens - La Villa Cavrois ». *Architecture d'aujourd'hui*, n°8 [novembre 1932].

5 Pingusson, G. H. « L'éclairage des locaux d'habitation ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°3 [février 1931]: 89-90.

Ayant suivi une formation d'ingénieur à l'École supérieure de mécanique et d'électricité avant de faire l'ENSBA<sup>3</sup>, son lien avec la lumière et la technique est très fort. Il écrit en 1931, pour la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, un article dans lequel il nous explique que « le problème de l'éclairage des pièces d'habitation devrait compter parmi les premières préoccupations de l'architecte moderne ».

Il va jusqu'à encourager l'intégration des éclairages à l'architecture pour toutes les fonctions définies et réparties dans les pièces. L'architecte prévoit avec autorité l'emplacement de chaque fonction, et les fige de façon définitive. C'est une vision à la fois admirable, car l'architecte devient un grand artiste qui crée une œuvre totale, et contraignante pour les générations suivantes, qui voudront se réapproprier l'espace d'une autre manière.

L'utilisateur, ou même l'architecte d'intérieur, aura moins de liberté pour changer l'organisation autoritaire que l'architecte a imposé, à une période dont les modes de vie ont depuis évolués.

## La maison atelier de Louis Barillet, maison outil.

Le maître vitrailliste Louis Barillet, ami de Robert Mallet-Stevens, a son activité qui se développe et se sent à l'étroit dans son atelier rue Alain Chartier. Il s'installe entre 1931 et 1932 dans un immeuble du V<sup>X</sup>e arrondissement de Paris, conçu comme une œuvre totale par son ami architecte, qui doit prendre en compte l'organisation voulue par le maître vitrailliste, intégrant ses locaux d'habitation et son atelier de conception où l'architecture du lieu devient un outil.

Cet exemple est intéressant car il concerne doublement le travail de la lumière, d'abord par la mise en valeur du vitrail, ensuite par le travail de Robert Mallet-Stevens qui travaille toujours la lumière avec importance.

Le vitrail est un artisanat dont l'objectif premier est de filtrer la lumière pour créer une magie lumineuse colorée qui bouge grâce au mouvement du soleil (pour être plus exacte, de la terre) et disparaît la nuit. Utilisés pour instruire les illettrés sur les épisodes de la bible dans les églises au moyen-âge, cette technique utilise comme matériau



Maison-atelier Louis Barillet, Robert Mallet-Stevens.

le verre qui, traversé par la lumière, peut la colorer ou lui donner une texture en fonction de la manière dont les vitraux sont travaillés.

L'immeuble est conçu pour mettre en valeur le travail du vitrail en créant des points de vue, des jeux de perspective, une grande luminosité qui entre à l'intérieur.

L'atelier des prototypes était une salle avec une double hauteur où les vitraux étaient assemblés et testés à contre jour de la verrière, transformant cet espace en réel outil de travail par la lumière.

L'harmonie de cette habitation devait être magnifique lorsque Louis Barillet professait et utilisait ce bâtiment créé sur mesure pour son activité. Après avoir été acquis par Yvon Poullain, industriel prospère passionné par le design, le modernisme et l'œuvre de Mallet-Stevens, le bâtiment a su garder son éclat en devenant musée.

Il a continué à rayonner en présentant des expositions autour de la lumière et des matériaux innovants.

Après la mort en 2011 de son propriétaire, le bâtiment est devenu le Musée Mendjisky - Ecoles de Paris, également

dédié au design, à la création, et aux métiers d'art.

Fermé depuis 2016, il a récemment été acquis mais son avenir demeure incertain.

L'éclairagiste travaille pour le concepteur chargé de donner du sens ; il est au service de ce qui est à éclairer au même titre que le spot n'est pas le sujet mais son accompagnateur. Ce qui explique pourquoi, à ma question :

«en quoi la lumière peut elle donner du sens à un espace?», un professionnel de l'éclairage m'a répondu en haussant les épaules et en me faisant un clin d'œil : «Personne ne se prend la tête sur cette question, l'important est de bien éclairer et que ça soit confortable, il n'y a rien à théoriser, ou à philosopher, ce qu'il faut c'est comprendre comment fonctionne la lumière, et de savoir la manipuler.»

Sa réponse, après m'avoir terriblement frustrée et donné envie de jeter mes recherches à la poubelle, a expliqué pourquoi l'éclairagiste est, dans la plus part des cas, au service de quelque chose (objet, bâtiment, exposition...Etc) et rarement à l'origine du projet. Les meilleurs architectes sont ceux qui ont su prendre en considération la question de la lumière comme faisant partie du projet dès le départ,

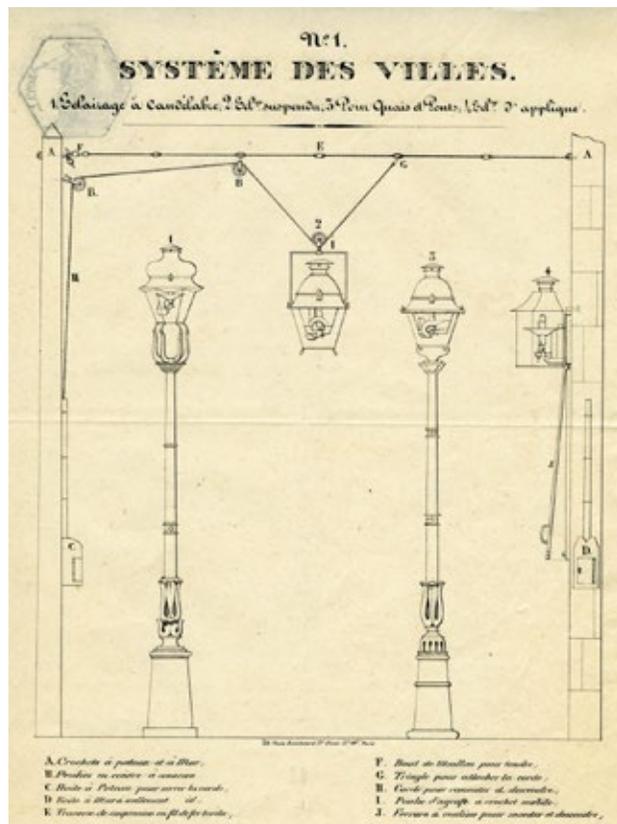
et non comme facteur extérieur lointain ou élément venant accessoiriser.

Ce qui m'amène à parler de l'importance, aujourd'hui identique, de la manière dont la lumière naturelle et la lumière artificielle, sont amenées dans les intérieurs. Je mets bien les deux sur un pied d'égalité, car elles sont pour moi incomparables. Concernant deux états de vie distincts, elles doivent pouvoir cohabiter quand la lumière naturelle nous fait défaut, et être traitées, pensées de manière différente sans chercher à s'imiter à tout prix. Enfin je ne pense pas qu'un jour la lumière naturelle cherche à imiter la lumière artificielle.

Ce qui est certain c'est que l'une comme l'autre peuvent aussi bien être :

- agréables, douces, chaleureuses,
- agressives, vives, éblouissantes,
- suffisantes ou insuffisante pour le besoin de voir clair.

Pour la lumière naturelle comme pour la lumière artificielle : l'homme peut intervenir pour la moduler, la façonner.



Élévation d'éclairage urbain au gaz.

## Les maisons qui éclairent la rue.

Au delà de toute la magie que peut provoquer la lumière, la volonté de mettre de l'effet partout, et que tout projet soit encore plus impressionnant que le précédant, encombre les villes et, finalement génère une forme de confusion au lieu de mettre en valeur certains points clefs importants.

Les vitrines des magasins des champs Elysées sont éclairées en pleine nuit comme s'il était 19h en hiver, alors qu'ils sont fermés. J'y vois ici un caprice qui crée non seulement un abus énergétique, mais également un abus publicitaire. En un sens, le piéton, sera happé malgré-lui par l'attractivité commerciale à une heure où tout devrait dormir.

Il y a une forme de mensonge ; l'éclairage fait croire que le commerce est ouvert, il y paraît une fausse impression de vie, alors que tout le monde dort.

La critique de l'abus, évoquée pour parler de l'architecture appât des musées, se transpose aussi à l'abus marketing de la lumière qui se trouve dans le commerce. Ce «m'as tu vu» lumineux s'encre dans la culture urbaine mondiale.

On retrouve la présence la lumière des enseignes lumineuses, imaginées en hologrammes dans les films de

science fiction, néons colorés faisant référence à un univers trash, comme une caractéristique qui mystifie la ville par la façon dont elle nous envahit.

La lumière urbaine est indispensable à la sécurité mais également au sentiment de sécurité. Elle donne à la ville une image nocturne complètement différente, elle est comme un négatif du jour. Le jour, l'ombre crée l'abri, la nuit, la lumière crée l'abri.

En 1667 Louis XIV ordonna au Lieutenant Général de police, Nicolas de la Reynie, d'installer près de 3000 lanternes dans la capitale, mesure accompagnée d'une taxe d'entretien, Boues et Lanternes. Cette nouveauté fera de Paris la ville la plus propre d'Europe, fait dont Louis XIV fera frapper une médaille sur laquelle se lit :

«Urbis securitas et nitor» («La sécurité et la propreté de la Ville»).

C'est au début du XIXe siècle que l'on commence à éclairer au gaz des sites publics comme la place du Carroussel, rue de Rivoli, le Palais Royal, place Vendôme et place de l'Odéon. La capitale obtient le surnom de «ville lumière» en 1889 avec l'Exposition Universelle.

6 France Culture. «Comment Paris est devenue la «ville lumière»?», 30 décembre 2018.



Le Palais de l'électricité, à l'Exposition universelle de 1900, au Grand Palais, à Paris.

À partir de 1928, les projets architecturaux s'emparent de l'éclairage artificiel pour souligner les volumes et permettre aux bâtiments de vivre la nuit.

L'intérêt des commerçants est immédiat, la soudaine existence que leur procure l'éclairage artificiel les fait rayonner sur l'espace public. Les bâtiments deviennent visuellement plus grands par rapport au jour et grossissent littéralement aux yeux des piétons.

La rue devient un spectacle où les points de vie sont rythmés par la lumière artificielle. De nouveaux espaces apparaissent la nuit et deviennent les théâtres de la vie nocturne.

La volonté est de briller plus que le voisin afin d'attirer la foule qui, curieuse s'attroupe devant les vitrines.

Les architectes s'amuse à mettre en valeur depuis l'extérieur, grâce aux façades vitrées des nouveaux bâtiments (influence du style International des années 1920), ce qu'il se passe à l'intérieur. On aperçoit les halls d'entrée, les cages d'escalier ou d'autres espaces communs éclairés abondamment.

Robert Mallet-Stevens écrit dans un numéro du *Bulletin d'Information et de Propagande* de 1932 :

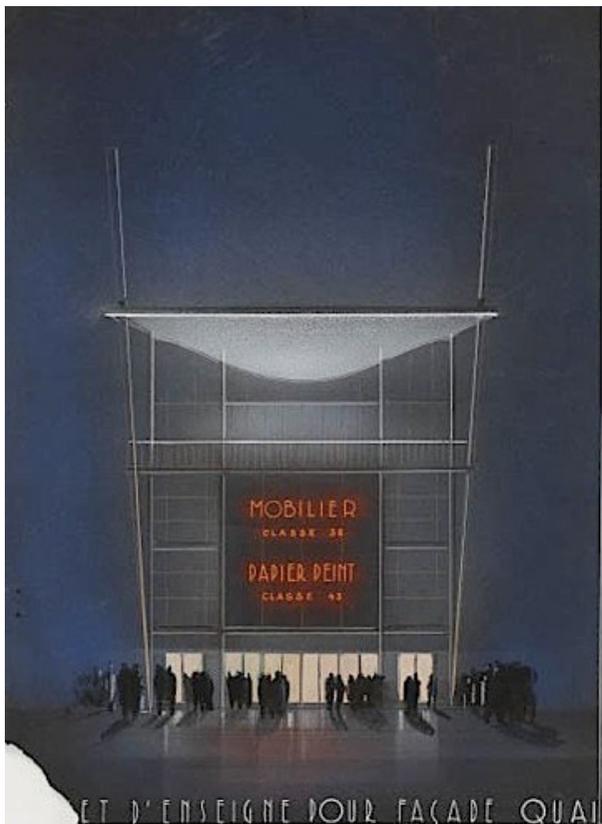
«La rue se doit d'être lumineuse, ce sont les maisons qui éclairent la rue, et non la rue qui éclaire les maisons»<sup>7</sup>

C'est seulement au XIXe siècle qu'on a commencé à éclairer le patrimoine architectural parisien. Jusqu'au XVIe siècle, les nuits parisiennes étaient plongées dans le noir ce qui favorisait la criminalité et favorisait un climat d'insécurité. Au XVIIIe principalement, des lampadaires furent installés dans la capitale.

Fernand Jacopozzi fut un éclairagiste majeur qui mit en lumière les monuments de Paris, ce qui renforçait la pertinence du surnom de «ville lumière».

L'engouement se voit dans l'importance que prend la lumière dans les Expositions Universelles, qui prennent une tournure extravagante la nuit. Les grands pavillons se révèlent autrement, la lumière leur donne un caractère fier et ils mettent en avant cette nouvelle technologie. Ils appellent les visiteurs par l'éclat et le mouvement, le contraste avec la nuit les grandit !

7 Namias, Olivier. « Lumière: les avatars d'un artifice ». D'Architectures, 12 octobre 2011. <https://www.darchitectures.com/lumiere-les-avatars-dun-artifice-a1354.html>.



Claude Paz et Silva, [Projet d'enseigne pour façade quai, étude d'éclairage nocturne du Pavillon pour l'Exposition de 1937, Gouache, 320 x 234 cm.

*Observez cette vitrine*  
 ← *et vous verrez que son éclairage est défectueux :*

La lumière est insuffisante et mal répartie, les ombres portées sont trop dures, les lampes nous éblouissent.

Les objets exposés ne sont pas mis en valeur et n'attirent pas l'attention du passant.

*... après notre œuvre*

*Regardez cette même vitrine éclairée par nos soins*  
 → *n'êtes-vous pas frappé du résultat obtenu ?*

La lumière est très bien répartie et suffisante, les ombres portées très atténuées, l'éblouissement nul.

Les objets sont mis en valeur, leur forme et leurs détails se voient plus précis et passant irrésistiblement attiré.

*Améliorez votre éclairage*  
*Demandez nous*  
*une démonstration gratuite*

Voir les conditions de l'essai dans le catalogue joint.

COMPAGNIE PARISIENNE DE DISTRIBUTION D'ÉLECTRICITÉ  
 22, Rue de Valenciennes - PARIS (2<sup>e</sup>)

Compagnie Parisienne de Distribution de l'Électricité, Bulletin d'Information et de Propagande, 3<sup>e</sup> année, n°26, août - septembre 1930

À cette époque, la démonstration visuelle prime sur les autres sens pour attirer les foules. Car elle attire de loin et on maîtrise sa diffusion. Attirer par l'odeur pourrait être efficace mais contraignant à cause du vent qui balayerait les effluves émises, et les mélangerait avec les pavillons voisins en formant d'étranges compositions. Attirer par le son serait extrêmement fatiguant car on ne pourrait y échapper ; il ne suffit pas de tourner la tête pour s'en défaire. Enfin le toucher, lorsqu'il n'est pas seulement visuel, est vécu comme intrusif. En effet, avec la distance, le toucher se voit.

«À mesure que l'on avance dans le 18<sup>e</sup> siècle, l'élite urbaine privilégie la vue au détriment des autres sens : l'odorat passe du fort au fade, le toucher se rétracte aux seules mains, le goût condamné comme péché capital par le christianisme, seule l'ouïe conserve quelques faveurs.»

«Détaillant les ombres, les yeux sont les organes qui peuvent saisir la rugosité d'une matière à la place du toucher – d'où l'importance de l'éclairage.»<sup>8</sup>

8 Guillaume, André. « Le Philotopé #9 ». Issuu, octobre 2012. [https://issuu.com/philau/docs/issuu\\_philotop\\_9](https://issuu.com/philau/docs/issuu_philotop_9).

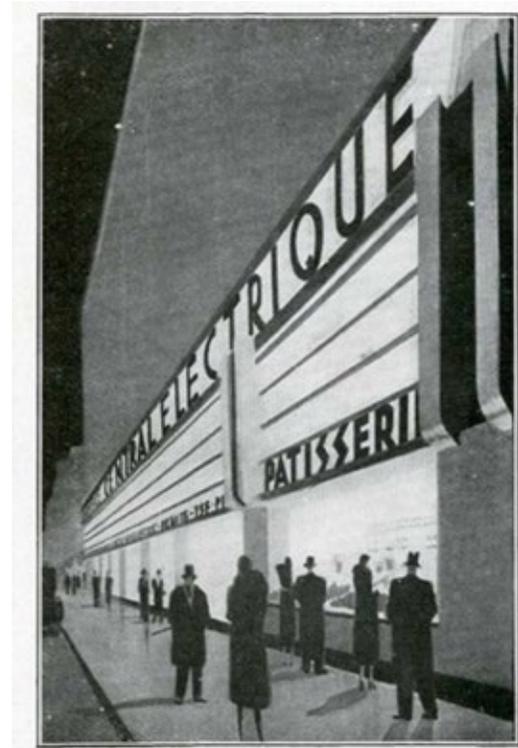


Fig. 3. — La façade de l'OCELE sur la rue Taitbout.  
La Pâtisserie.



**La photographie**

## Photo-graphie, écriture de la lumière.

«Les caméras entravent la vision.» Le Corbusier.

À force de créer des espaces et des objets photogéniques, pour la photographie, on a tendance à oublier leur fonction première.

Je n'ai que très peu d'expériences avec la pratique de la photographie, ou alors elles se résument à des fantasmes adolescents de vouloir immortaliser le monde avec le vieil argentique paternel.

J'avais pourtant tout pour me lancer : l'appareil, trois objectifs: 28mm, 50mm et 100-200mm, dont je ne connaissais pas vraiment l'usage, un flash, et même le projecteur pour pouvoir développer les photographies.

Avec tout ce matériel, je me suis mise en tête que, si je me lançais dans l'art de capturer la lumière, je devais aller jusqu'au bout et développer moi même les images, ce qui explique que le moment de ma lancée reste encore à venir... J'ai rêvé de ce moment où les volumes apparaissent, lorsque se révèlent lentement les contrastes de la lumière sur le papier.

Car c'est de cela dont la photographie parle : l'écriture de la lumière.

«Le substantif féminin «photographie» est né à travers John Herschel, astronome britannique considéré comme l'un des pionniers de la photographie. Le mot «photographie» provient de deux racines d'origine grecque :

le préfixe photo- (φωτphotos : lumière, clarté) :

«qui procède de la lumière», «qui utilise la lumière» ;

le suffixe -graphie (γραφεινgraphiein : peindre, dessiner, écrire) :

«qui écrit», «qui aboutit à une image»

La photographie permet de créer des images par l'action de la lumière. Cette technique désigne aussi l'image obtenue, c'est-à-dire le phototype autrement dit l'image visible et stable négative ou positive après exposition et traitement d'une couche sensible. La photographie résulte de techniques d'enregistrement des rayonnements électromagnétiques par le biais de procédés photochimiques.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Etymologie du mot «photographie», par Le Français, site dédié à la langue française.



Porte d'Arroux (Autun), photographie de l'Abbé Glandé, trouvée dans une boîte d'obus datant du début du XX<sup>e</sup> siècle.

On capture la lumière grâce à la lumière. Pour garder une trace du passé, on fige le temps sur une matière photosensible. Cette trace du temps, qui devient palpable sous la forme de la photographie, illumine les générations suivantes par la réalité qu'elle a capturée et transmet des informations qui nous apparaissent comme une vérité. Une photographie nous propose une réalité. Les photos de l'album de famille où nous figurons étant petits, nous replacent dans des souvenirs dont on ne se souviendrait même pas, et nous permettent de revivre ces instants.

La photographie permet de développer une mémoire que l'on pourra transmettre à des personnes à qui elle n'appartient pas.

Les moyens de représentation (-graphie) permettent la transmission de manière pérenne et constituent une culture.

Au fond de la grange d'une ancienne ferme, j'ai retrouvé quand j'avais 11 ans, une vieille boîte d'obus datant de la première guerre mondiale.

Dans cette ferme, composée de plusieurs corps de bâtiment, vivait en maître l'abbé Glandé dont le passe-temps était d'immortaliser le temps en photographiant les

événements qui ponctuaient son quotidien. Nous découvririons, sur des centaines de négatifs en verre et en pellicule photosensible, un trésor de souvenirs d'un inconnu dévoué à enregistrer son quotidien. À quelles fins ?

Des repas de soldats de la guerre de 1914, des fêtes de villages, des rassemblements de famille, des chasses, des natures mortes, des bâtiments, des troupes traversant les villages...

Nous avons passé des heures à découvrir ces photographies en répétant le geste de lever le bras en plissant les yeux, à contre-jour d'une vitre ou d'une ampoule.

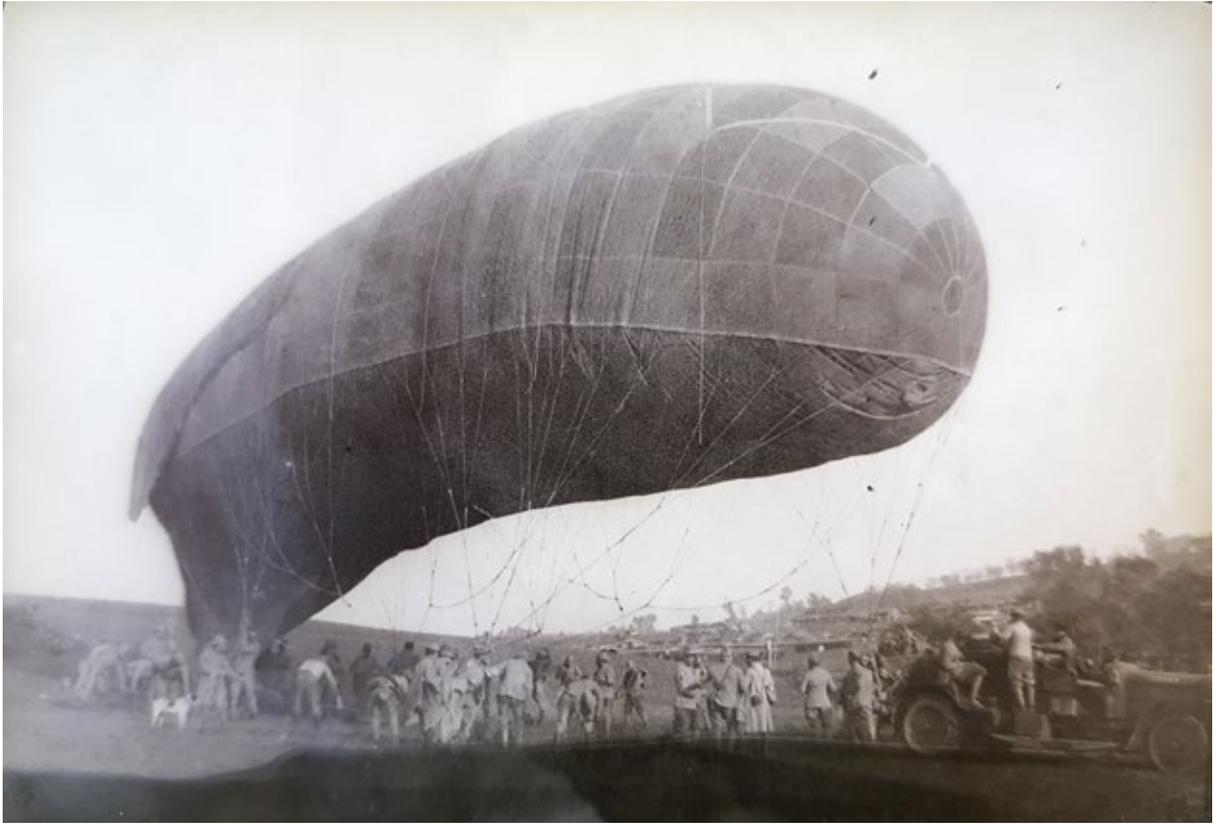
On peut remarquer la triple utilité de la lumière à ce moment précis : j'étais en train de regarder des représentations de la lumière, faites avec un appareil qui la capture, à travers un morceau de verre dont la transparence laissait apercevoir les contrastes inscrits, à la manière d'un vitrail personnel. Ce petit rituel répété pendant des heures me donnait un sentiment de privilège, que cette trouvaille était sacrée.



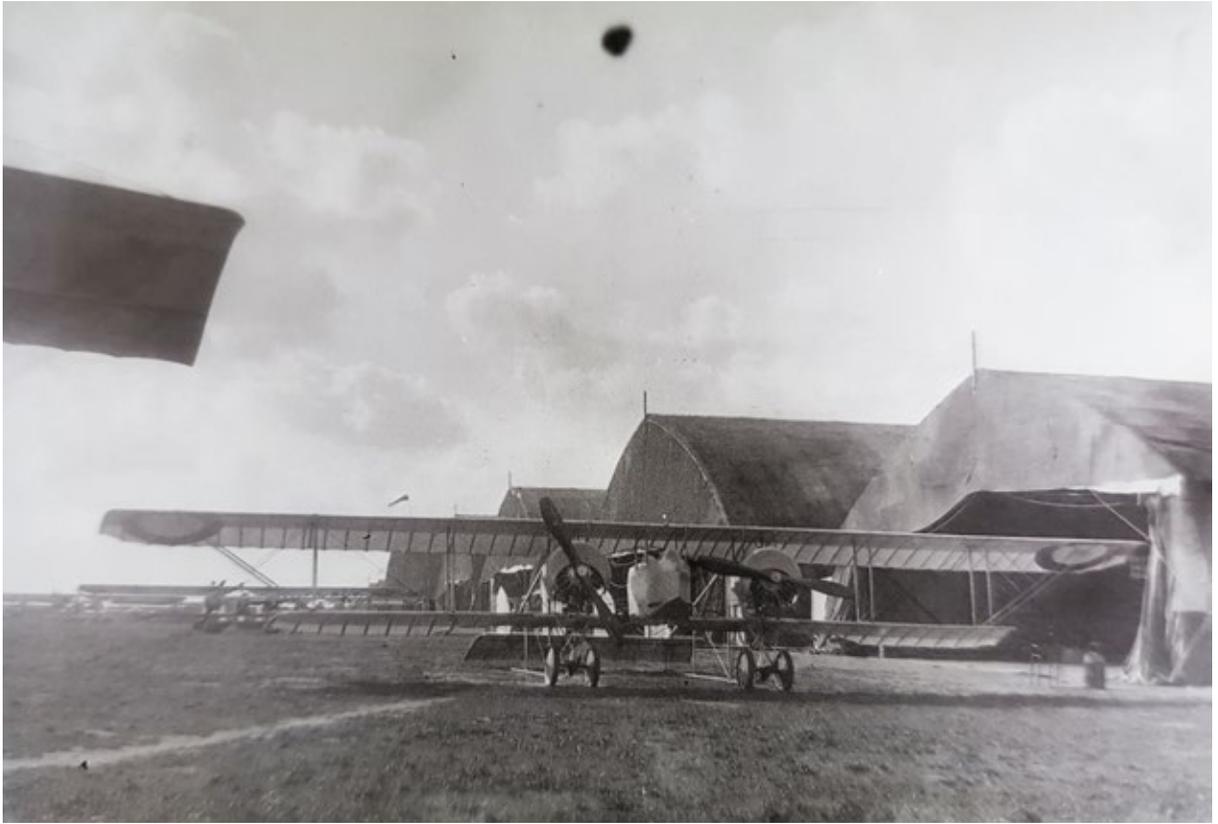
Négatif de la première guerre mondiale de l'Abbé Glandé, trouvé dans la boîte d'obus datant du début du XX<sup>e</sup> siècle.



Photographies de la première guerre mondiale de l'Abbé Glandé, trouvées dans la boîte d'obus datant du début du XX<sup>e</sup> siècle.









## La chambre noire.

À peu près au même âge que la découverte de la boîte de négatifs, j'avais eu, sans le savoir ma première expérience d'un composant essentiel de la photographie : la chambre noire.

Ce devait être une de ces matinées de juin qui s'étire jusqu'au déjeuner. La maison pleine de vie était déjà éveillée et ses occupants s'affairaient à l'extérieur de ma chambre, ouvrant placards et tiroirs. Les sons et les odeurs m'éveillaient, et je commençais à ouvrir mes yeux sur le mur éclairé d'étranges motifs mouvants. Des formes humaines inversées se distinguaient précisément, apparaissant comme un tableau de lumière, dessiné par la fenêtre de la chambre parentale.

Un bel éclat printanier traversait tout le corps de bâtiment, jusqu'au trou de serrure de la porte de ma chambre.

Par cet orifice l'image s'inversait pour apparaître sur le mur d'en face, à côté du lit. Cette image était d'une précision splendide et me laissait, en ce moment unique, apercevoir les oiseaux qui passaient, les objets posés sur

la commode, les meubles, et surtout les adultes dont je pouvais espionner les faits et gestes. La probabilité que je sois dans cette maison, réveillée à ce moment, que la chambre parentale soit envahie de lumière, que mes parents aient laissé leur porte grande ouverte, à cette période de l'année où le soleil est dans le bon alignement et que le ciel soit dégagé, était quand même assez faible.

Ces conditions réunies donnaient à la scène un caractère d'une grande préciosité, qui resta gravée dans ma mémoire. La photographie n'est autre que la capture de cette projection. Je me suis demandée par la suite à quoi ressemblerait ma chambre si les murs étaient recouverts d'une surface photosensible et plongée dans le noir durant une longue période, que seul le trou de la serrure éclairerait. Elle serait alors le témoin de la vie de cette maison ; on ne dirait plus «les murs ont des oreilles» mais «les murs ont des yeux».

Alors que toute rareté prend un caractère précieux, tout abus peut devenir vulgaire et dangereux. Nous sommes dans une époque d'excès concernant l'utilisation de la photographie. La représentation de soi est devenue la

justification, la preuve de notre valeur. Ce moyen, par le biais des réseaux sociaux, transforme une grande partie de la population en comédiens narcissiques qui mettent en scène leur vie.

Par transposition, nous avons l'impression de vivre l'instant que nous montre l'image, même si on ne l'a pas vraiment vécu. Nous ressentons des émotions, mais nous avons conscience que l'expérience n'est pas réelle. Le fait d'être exposé quotidiennement à une réalité magnifiée, a tendance à donner l'impression que notre vie, est plus fade que ce que les photographies nous proposent.

La photographie m'est de ce fait devenue banale, et représente à présent une source d'addiction dont j'essaie de me défaire. Elle s'autodétruit par sa prolifération, elle devient envahissante d'informations, ce qui noie son art et sa beauté véritable dans une quantité incessante et fatigante. Malgré les abus que l'on en fait, la photographie est un art qui exprime, montre, trompe, mémorise ; elle est une gardienne des lumières qui ont effleuré le monde.



**La temporalité**

## Le déficit lumineux

« L'histoire de l'architecture est l'histoire de la lutte pour la lumière. »

Le Corbusier

Ou contre...

Après une nuit blanche, quand soudain je me suis rendu compte que le jour se levait, une sensation de mal-être s'est installée en moi, causée par la prise de conscience que le temps m'avait échappé. C'est la force de la lumière naturelle qui m'a fait prendre conscience avec une certaine violence, que le monde avait tourné sans moi.

La confrontation avec les autres personnes me mettait mal à l'aise, elles partaient travailler, tandis que moi, fatiguée, j'allais me coucher. Cet écart d'état, de rythme, me donnait l'impression que je passais à côté de quelque chose.

Ce déphasage m'a amené à réfléchir sur la façon dont vivent les travailleurs nocturnes et à m'intéresser aux effets que la lumière produit sur notre état et notre humeur.

Ils s'expliquent en partie par le cycle circadien.

Le cycle circadien est notre horloge biologique qui régit

nos hormones du sommeil par la lumière naturelle perçue par notre corps. Le cycle dure environs 24h, variant de maximum 2h selon les individus.

La perception de la lumière n'est pas seulement visuelle par la rétine, mais elle est aussi tactile, à travers la peau, organe muni de neurotransmetteurs photosensibles.

Elle réagit aux rayons ultraviolets invisibles à l'œil nu en rougissant ou brunissant.

La mélatonine, que l'auteur et chercheur André Klarsfeld cite comme « l'hormone du noir », est une hormone sécrétée par notre corps essentiellement durant la nuit, qui nous permet de nous transporter vers le sommeil.

Sa production fluctue avec le cycle de la lumière du soleil. Durant le jour, son taux est au minimum, il augmente avec l'obscurité, pour être à son maximum entre 2h et 4h du matin. Ainsi notre activité corporelle est active avec la lumière du jour, marqueur temporel inné.

L'exposition au soleil fait partie des besoins primaires de l'être humain, à tel point qu'il existe une médecine pour pallier au manque. La luminothérapie vient redonner la dose de lumière dont nous prive l'hiver responsable de

1 Klarsfeld, André. Les Horloges du Vivant : Comment elles rythment nos jours et nos nuits. Odile Jacob, 2009.

dépansions saisonnières.

Comme l'explique Charlotte Poupon dans sa thèse *Des sous-marins nucléaires au défi martien, regard de designer sur la sensorialité des individus en situation d'isolement et de confinement* sur laquelle je reviendrai un peu plus tard, les individus vivant dans les régions au-delà des cercles polaires peuvent être atteints du SAD, Seasonal Affective Disorder, syndrome qui «associe dépression, somnolence intense et appétit accru (Rosenthal, 1984).»<sup>2</sup>

Dans ces cas-là, c'est un phénomène naturel et géographique qui prive ces individus de lumière, et c'est souvent par naissance, devoir ou contrainte qu'ils vivent dans de tels milieux.

Dans d'autres cas c'est un phénomène humain et sociétal qui crée ce déficit lumineux avec un impact non moins important sur le psychisme des êtres qui en souffrent.

En effet, il existe un grand nombre de personnes en manque de visibilité quotidienne sur l'extérieur ou qui sont sujets à des rythmes de travail extrêmes. Leur profession les contraint à devoir rester dans des espaces

aveugles, dans lesquels aucune ou trop peu de lumière naturelle se fraye un chemin. Ce sont les métiers en milieux souterrains, les métiers nocturnes, et les métiers dans des lieux mal conçus.

On peut alors remarquer que les conditions lumineuses d'un bar man de boîte de nuit sont comparables à celles d'un sous-marinier au même titre qu'une infirmière de nuit, d'un responsable du rayon parfumerie au cœur d'une grande surface commerciale, et tant d'autres métiers dont l'environnement lumineux fait subir une perturbation du cycle circadien.

C'est dans le cadre des personnes qui souffrent à causes de phénomènes naturels et géographiques, au-delà des cercles polaires que je souhaite évoquer le travail de Charlotte Poupon, designer industriel, auteur de la thèse *Des sous-marins nucléaires au défi martien, regard de designer sur la sensorialité des individus en situation d'isolement et de confinement*. Dans le cadre de ses recherches, elle a pu fréquenter, arpenter et vivre au quotidien dans des milieux hostiles à l'homme par leur isolement et leur confinement mais aussi par des conditions lumineuses qui créent des dérèglements importants de notre horloge interne.

<sup>2</sup> Aufauvre-Poupon, Charlotte. « Des sous-marins nucléaires au défi martien, regard de designer sur la sensorialité des individus en situation d'isolement et de confinement ». Thèse de doctorat en Arts : esthétique, pratique et théories de l'Université d'Artois, ED SHS, Université d'Artois, 2014-2019, p. 212

Parmi ses voyages dans les milieux hostiles, Charlotte Poupon a passé une saison sur la base antarctique de Concordia afin « d'étudier les conditions de vie sur les bases antarctiques et proposer des améliorations d'aménagement afin de rendre le séjour des hivernants plus confortables. »

Pendant les trois mois d'hiver, dans cette région, le soleil ne dépasse pas la ligne d'horizon. À l'inverse, en été, la nuit ne s'assombrit pas. Dans ce contexte, il est plus aisé de se protéger de la luminosité excessive pour parvenir à respecter ses rythmes de sommeil que de pallier au manque de lumière solaire de la période hivernale.

La lumière solaire étant absente et le rythme circadien brouillé, Charlotte Poupon envisage une solution apportée par l'éclairage artificiel :

« Mon intuition est de recréer un soleil intérieur, à savoir un éclairage global, modulé, et non débrayable. Par « global », j'entends que pour être efficace ce dispositif devrait s'étendre à toutes les pièces des locaux, à l'image de la lumière du soleil qui baigne toutes les pièces d'une habitation classique, à l'exception éventuelle des salles de bains ou toilettes où l'on peut traditionnellement accepter qu'il s'agisse de pièces dites « aveugles », c'est-à-dire sans fenêtres. Sur cette passerelle au bout du monde, je me souviens de l'architecte

Le Corbusier : « le véritable luxe c'est la lumière.

De quel lux(e) parle-t-on à Concordia ? Par « modulé », j'entends que cet éclairage devrait suivre un rythme à l'image de la course du soleil : doux le matin, vif au zénith de midi et rougeoyant le soir avant de s'éteindre pour la nuit. Cette modulation s'entend à la fois à l'échelle de l'intensité lumineuse et de la couleur de la lumière, autant de considérations possibles par l'emploi de LED. Par « non débrayable », je veux juste souligner que rien ni personne ne peut « débrancher » le soleil. On peut tout au plus agir sur la luminosité intérieure en tirant des rideaux ou volets si l'on souhaite la diminuer, ou au contraire allumer des lampes pour la suppléer, mais en aucun cas la main humaine n'atteint l'astre céleste. »<sup>3</sup>

Le niveau de sophistication technologique des luminaires associé à la technologie informatique a permis en effet la mise au point de systèmes lumineux programmables capables de reproduire l'intensité, la direction et la température de couleur par exemple d'un lever de soleil à Los Angeles au mois de Mars, d'une après-midi de Printemps à Madrid, ou d'un soleil couchant à Majunga au mois d'Octobre.

3 Aufaivre-Poupon, Charlotte. « Des sous-marins nucléaires au défi martien, regard de designer sur la sensorialité des individus en situation d'isolement et de confinement ». Thèse de doctorat en Arts : esthétique, pratique et théories de l'Université d'Artois, ED SHS, Université d'Artois, 2014-2019, p. 201.



Dispositif Coelux.

Charlotte Poupon envisage une solution qui ne triche pas : le programme lumineux voulu est conforme au rythme lumineux qu'impose la nature sans l'intervention humaine. J'interprète cela comme une démarche conservant une éthique de respect en quelque-sort de la nature humaine dans un contexte naturel, même s'il est reproduit artificiellement.

Il est au service du bien-être de l'être humain contraint à des conditions de travail et / ou d'existence difficiles impactant négativement leur mental et leur santé, dans des situations naturelles et géographiques extrêmes et responsables de ces effets.

Cette grande sophistication technologique est aussi mise à profit de l'autre groupe de population souffrant de déficit lumineux, lié celui-ci au contexte humain et sociologique. Elle est sensée améliorer le bien-être en entreprise, et limiter les dégâts causés par un environnement de travail privé du rythme naturel de la lumière.

Lors du colloque *Les intérieurs aujourd'hui, In. Ressenti, ambiances, émotions*, tenu à Camondo le 12 octobre 2019,

4 Requena, Ignatio. « Les effets de la présence du soleil sur notre perception des espaces intérieurs. » In *Ressenti ambiances émotions*. École Camondo, 2019.

Ignatio Requena, maître de conférence à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes et chercheur au CRENAU, appui l'importance de la tâche solaire qui inonde une pièce et lui confère un caractère plus gai.

Il affirme que le simple fait de recréer une tâche lumineuse peut améliorer l'humeur et palier à un manque d'exposition quotidien. L'entreprise Coelux a créé une fenêtre factice qui projette une tâche lumineuse forte, qui ressemble à celle que le soleil produit.

Le fait d'avoir une tâche lumineuse projetée dans un espace évoque effectivement l'extérieur et donne une impression d'air, de fraîcheur.

Cependant pour mieux combler le déficit lumineux, et pour plus de fidélité avec la réalité, ce dispositif devrait reproduire aussi le mouvement du soleil (enfin encore une fois, pour être parfaitement exacte, le mouvement de la terre) en continu, ainsi que la température de couleur.

Il serait alors plus convaincant sur une longue durée s'il était produit comme une lumière d'ambiance globale, à l'aune de ce que préconise Charlotte Poupon dans son « intuition » précédemment citée.

À l'issue, à supposer que cette solution lumineuse soit effectivement convaincante sur le plan de l'esthétisme et du résultat produit sur l'atmosphère voulue comme «plus gaie», cela demeure un leurre, ou une manipulation du cerveau humain. Certains acteurs de notre vie ont des objectifs éthiquement irréprochables.

Mais pourrait-on en dire autant au regard des solutions qu'apportent certaines entreprises commerciales et industrielles mettant au point des solutions lumineuses dont le niveau de sophistication est plus destiné à l'augmentation du chiffre d'affaire de leurs clients utilisateurs qu'à des fins purement philanthropiques visant le bien-être des personnes et le respect du cycle naturel ?

Chez Zumtobel, autoproclamé «leader international des solutions lumière holistiques» par exemple, on propose des solutions destinées au monde de l'entreprise, recréant une journée lumineuse. Ainsi, en fonction de l'effet souhaité sur les personnes éclairées par ces «systèmes» l'entreprise proposera un programme adapté.

Se décrivant elle-même comme :

«marque synonyme d'innovation, d'excellente qualité de service et de produit et de design esthétique. La connaissance de la lumière

ainsi que la profonde compréhension de son action sur l'être humain est depuis toujours le fondement de la marque. Animé par la volonté de fournir la lumière optimale pour l'homme et pour l'environnement, Zumtobel propose des solutions adaptées avec une plus-value mesurable»<sup>5</sup>

Et en même temps, peut-on reprocher à une enseigne de proposer à ses clients de passage de vivre une expérience lumineuse agréable ? Celle-ci permet-elle à chacun de conserver son libre-arbitre ? Où se placent les limites de l'éthique ? Mon propos n'est pas de répondre à toutes ces questions, car rien n'est aussi clairement tranché.

Ce sont en tout cas des questions très intéressantes auxquelles le métier d'architecte d'intérieur est confronté directement au cours de sa carrière, et pour lesquels il prend position.

5 « Solutions lumière LED et gestion d'éclairage - Zumtobel ». <https://www.zumtobel.com/fr-fr/entreprise.html>.



Michel Siffre, extirpé de lu gouffre après deux mois d'isolation, 1962.

## La lumière pour repousser les limites.

En me documentant sur l'expérience passionnante de Michel Siffre de deux mois passés volontairement dans le gouffre de Scarasson à 100 m sous terre en juillet 1962<sup>6</sup>, avec une perte des repères temporels à cause de l'obscurité, j'ai imaginé une situation fictive et excessive dans sa caricature, mais qui va dans le sens de mes questionnements sur la capacité de l'homme à utiliser la technologie lumineuse pour exploiter l'être humain en influençant son système limbique<sup>7</sup>.

On pourrait imaginer à quoi ressemblerait le bâtiment qui repousserait les limites dans le travail si on reproduisait la lumière du soleil. Ce bâtiment serait aveugle, ainsi tout ce qu'il se passerait à l'intérieur serait parfaitement contrôlé. Il faudrait que l'entrée et la sortie soient très progressives, pour que le changement entre l'extérieur et l'intérieur soit accepté par le cerveau. Un changement brusque pro-

voquerait un choc, une prise de conscience trop soudaine d'avoir été manipulé, ce qui mettrait mal à l'aise car la différence entre l'intérieur et l'extérieur montrerait que le temps nous a échappé. On pourrait étirer le temps en repoussant l'horloge biologique des travailleurs.

L'expérience de Michel Siffre montre que l'horloge biologique est beaucoup plus lente que l'horloge «classique». En effet, lorsqu'il est sorti de la grotte le 17 septembre 1962, Michel Siffre se croyait au 20 août, « soit un décalage de 28 jours sur deux mois. Le temps psychique est donc beaucoup plus lent que celui des horloges. »<sup>8</sup> On peut donc tricher, en faisant croire au cerveau de consacrer moins de temps que celui qui est vraiment passé.

À l'entrée comme à la sortie, il faudrait, pendant le laps de temps d'adaptation, faire en sorte que l'usager soit occupé à faire quelque chose pour que la transition passe inaperçue. Il s'agirait d'un accueil, une sorte de vestiaire, ou un lieu pour prendre un petit déjeuner. L'idée est de l'inviter à rester dans ce lieu de luminosité transitionnelle tout en faisant autre chose, afin d'être dynamisé pour la suite, pour travailler. Le lieu du déjeuner serait différent de celui du matin. Il serait plus lumineux, ainsi que plus

6 Bianche, Gilbert. Michel Siffre « Hors du temps ». Radio Monte-Carlo, 1962.

7 Système limbique : Ensemble de structures cérébrales situées dans la région médiane et profonde du cerveau, jouant un rôle majeur dans la mémoire et les émotions, de même que dans l'élaboration des comportements. Larousse Médical.

bruyant, les gens seraient invités à y parler fort, pour à la fois donner une ambiance conviviale mais assez fatigante pour vouloir en partir et se replonger dans le calme du travail. C'est là que ça se complique. L'après déjeuner est un moment de digestion et donc de somnolence et de manque de concentration. L'éclairage doit être toujours assez blanc et dynamisant pour encourager au regain d'énergie. Cependant le calme devrait y régner, comme un respect à la somnolence passagère de l'après-midi. À partir de 16h, la dynamique reprendrait généralement.

Au moment du déclin lumineux, on pourrait tricher en donnant l'artifice d'une luminosité estivale en plein hiver pour rallonger la sensation de journée. S'il fait nuit dehors, la sortie doit être progressive dans sa transition lumineuse, pour ne pas ressentir le choc qu'on a tous pu ressentir un jour, après une séance de cinéma, quand, entre temps la nuit est tombée.

Dans les cas de déficit de lumière naturelle, c'est l'architecte le premier responsable. En tant que concepteur de l'enveloppe, il a pour devoir de prendre en compte la question de l'éclairage dès la conception et de faire en

sorte que le bâtiment ait la meilleure répartition lumineuse en fonction des besoins du programme. Si le site est contraignant, son métier est de trouver des astuces pour faire pénétrer la lumière naturelle d'une manière ou d'une autre.

L'architecte Louis Kahn prône l'importance de l'intégration de la lumière (naturelle) comme un devoir de l'architecte. Il écrit dans *Silence et lumière* :

«Comment peut-on imaginer construire des espaces qui ne voient pas la lumière naturelle ? On construit des écoles avec peu ou pas de lumière naturelle, soi-disant pour économiser les coûts d'entretien et assurer les professeurs de l'attention sans faille de leurs élèves. À l'intérieur d'un bâtiment, ce qu'il y a de plus merveilleux, ce sont les atmosphères que la lumière confère à l'espace. L'ampoule électrique combat le soleil. Pensez-y.»<sup>8</sup>

J'y ai pensé. J'ai tellement pensé à ce que je venais de lire que j'ai voulu changer de sujet, tout abandonner car tout à coup je ne voyais plus trop comment écrire un mémoire autour de la lumière, tout en défendant le métier de l'architecte d'intérieur.

Louis Kahn est par ces mots, du côté de sa profession. Dans son livre, il fait de l'architecte le maître absolu,

8 Kahn, Louis. *Silence et Lumière*. Éditions du Linteau., 2010, p. 215.

le générateur de la lumière intérieure, ou du moins le plus important car il intervient dans l'essence même du bâtiment. Il a raison.

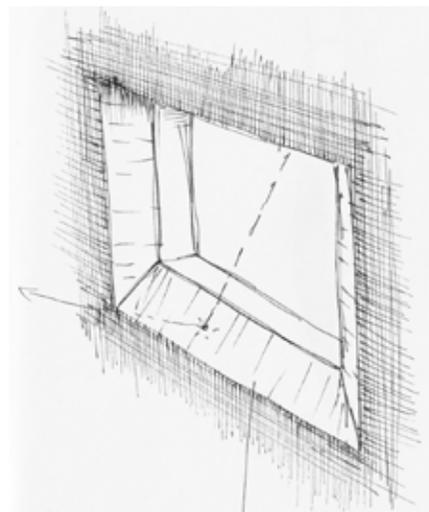
Mais la lumière artificielle vient combler un manque incontestable, sinon elle n'existerait pas.

L'architecte d'intérieur joue un rôle indispensable aujourd'hui, qui est de repenser, réadapter les lieux de vie, les intérieurs. Il aurait en effet peu de labeur dans un espace conçu par Louis Kahn mais de nombreuses constructions répondent mal au besoin de lumière. L'architecte d'intérieur se retrouve à remplir la fonction de médecin de l'architecture.

Il est le deuxième intervenant, le deuxième responsable qui doit intervenir sur un site ayant un dérèglement lumineux. Sa priorité est avant tout d'essayer d'acheminer, dans la mesure des possibilités, la lumière naturelle là où elle n'arrive pas. Elle peut être diffusée et dirigée par des surfaces blanches et mates, comme un ébrasement de fenêtre qui facilite l'entrée de la lumière. L'ouverture en biais offre des surfaces supplémentaires, dirigées vers l'intérieur ainsi que plus grandes, pour diffuser un maximum de lumière dans des directions variées. L'utilisation de

matériaux translucides, qui n'obstruent pas le passage de la lumière sera préconisée. La couleur joue également un rôle important, les teintes sombres absorbent plus la lumière alors que les teintes claires la diffusent, la renvoient.

Les possibilités sont infinies et dépendent de chaque projet, mais la lumière artificielle, pour palier au manque de lumière naturelle doit venir en dernier recours, et doit être appliquée en prenant grand soin des usagers et de leurs besoins.



La surface en biais rediffuse la lumière vers l'intérieur.

Dessin d'ébrasement.



**La couleur**

## Influence de la couleur sur l'humeur dans la journée.

La couleur a sur nous un impact émotionnel incontournable. Ses effets sur l'état physique et psychologique font l'objet d'études dans le domaine scientifique comme artistique. Elle est donc un facteur indissociable de la lumière pour générer des scénarios d'ambiance basés sur la colorimétrie.

Colorée par la source, par un filtre, ou par réflexion, les nuances qui s'en dégagent peuvent choquer ou passer inaperçu, mais les effets négatifs sont très remarquables.

Il m'est souvent arrivé de me trouver physiquement désavantagée devant une lumière de salle de bain, qui voulant imiter au mieux la lumière blanche du soleil, fait apparaître toutes les rougeurs et les reliefs (aspérités et rebonds inesthétiques) du physique – reliefs que je suis très probablement seule à remarquer et qui peuvent entacher la confiance en soi d'une personne un tant soit peu narcissique.

On peut alors questionner, en tant que créateur d'espace, la meilleure option à prendre dans l'éclairage des salles de bain. Faut-il révéler la réalité à celui qui se regarde afin qu'il ou elle puisse repérer chaque nuance de couleur, chaque petit détail et l'en prévenir au risque de le ou la décevoir d'elle-même ? Ou est-il plus important que l'observateur (-trice) ait l'esprit libre pour se préoccuper de problèmes plus importants que la ride ou l'aspérité, témoins du temps qui passe ?

Car ici la lumière révèle des choses qui, finalement nous créent des problèmes insolubles capables de gâcher la vie de certains. Il ne faut peut-être pas tout révéler...

C'est un énorme paradoxe car, pour les spécialistes de l'éclairage, l'un des critères importants de la qualité est la CRI : l'indice de rendu des couleurs. On qualifie un éclairage de qualitatif lorsqu'il a la capacité à rendre le plus de couleurs, donc le plus de détails.

La lumière du soleil, dans un ciel dégagé, au zénith, tient le record qualitatif de CRI. C'est une lumière très blanche qui fait apparaître toutes les couleurs du spectre perceptibles par l'œil humain, d'où sa possible utilité dans une salle de bain.

Cette lumière très blanche est dynamisante car elle communique à notre cerveau que nous sommes en pleine journée et donc que nous sommes censés être éveillés.

La température de couleur de la lumière nous communique des informations au service de notre cycle circadien.

Philippe Almon, concepteur lumière donnant un cours sur la lumière à l'école Camondo nous a rapporté une expérimentation : deux personnes sont installées à leur poste de travail dans deux salles distinctes ayant exactement les mêmes caractéristiques, à une exception près, la lumière. La première personne est éclairée par une lumière chaude, l'autre par une lumière froide. Pendant que ces deux personnes se mettent au travail, nous pouvons remarquer des divergences de comportement. Tout d'abord, dans la pièce où la lumière est de température de couleur chaude, la personne a tendance à se déconcentrer, à rêvasser, à se détendre. Ensuite, toujours sous l'effet de la lumière de température de couleur chaude, la personne finit par se découvrir ; elle a une impression de chaleur.

Dans la pièce où l'éclairage est froid, la personne est plus efficace dans son travail. La lumière froide, qui se rap-

proche plus de la température de couleur de la lumière du jour, stimule la personne qui a tendance à rester couverte avec l'impression qu'il fait froid.

Pour un espace de travail, il est préférable d'éclairer avec une lumière plutôt blanche car elle nous garde en éveil plus longtemps et notre cerveau est plus actif. Celle-ci est idéale pour des travaux minutieux qui demandent beaucoup d'attention et de précision comme l'horlogerie.

Lors d'un rendez-vous en revanche, il m'est arrivé de vouloir changer de lieu à cause d'un éclairage cru et blafard. Dans un contexte où l'on veut avoir la meilleure apparence possible aux yeux d'un interlocuteur, on choisira un espace intime éclairé de même, permettant une mise en valeur des formes corporelles et non l'inverse.

Une lumière blanche fait apparaître toutes les couleurs du spectre et accentue les reliefs. Mais on peut choisir de la filtrer afin qu'elle ne révèle que certaines teintes.

Une lumière tendant plus vers une température de couleur chaude donnera un aspect doré à la peau communiquant un message de bonne santé. Une lumière tendant vers le bleu ou vert donnera l'impression que la personne est fatiguée ou malade.

Qui voudrait sembler malade à l'occasion d'un rendez-vous galant ? La nature est ainsi faite : le teint maladif est naturellement repoussant. La lumière de température de couleur chaude a tendance à gommer les imperfections et à montrer le corps sous son meilleur jour : plus doux, plus rond, plus harmonieux.

Une rougeur soudaine passera inaperçue car la lumière aura lissé les différentes nuances de couleur de la peau.

Ce sont autant de petits détails qui peuvent modifier notre humeur en rendant service à la pudeur.

La peau est constituée de nombreuses nuances de couleur, bleu, violet, rose, rouge, ocre, jaune, vert, ce sont autant de couleurs qu'une «bonne lumière» doit pouvoir montrer, même si les montrer ne nous rend pas toujours service.

La question du contexte est indéniable; tout dépend de l'environnement, de la situation, de la culture.

Le corps est la première architecture que l'on connaît. C'est l'architecture de ce que l'on ne peut voir, notre intérieur, celle qui nous abrite.

Au même titre qu'une architecture, on va vouloir mettre en avant certains volumes plus que d'autres, cacher certains vieillissements ou, au contraire, mettre en valeur une

surface patinée par le temps, comme le fait la photographe Nan Goldin. Elle met le corps à nu en l'exposant tel qu'il est : abîmé, coloré, fripé, étiré, dans des situations d'intensité émotionnelle extrêmement puissantes et sincères.

« Je veux montrer exactement à quoi mon monde ressemble, sans glamour, sans glorification »<sup>1</sup>

Ses photographies montrent le réel, exposent des moments de vies difficiles, ce qui va à l'encontre de la photographie de mode qui tend à idéaliser le corps en une silhouette élancée et sans défauts.

1 Goldin, Nan. «The Ballade of Sexual Dependency», 2006.



Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Independency*, 1979 - 1995.

## Deux artistes dont l'outil est la lumière, dont les nuances sont les couleurs.

Olafur Eliasson et James Turrell sont deux artistes dont le médium principal est la lumière, tout en travaillant intrinsèquement l'espace. En plus de travailler l'espace avec la lumière, ils créent tous deux des ambiances hors du commun qui nous plongent dans une forme de transe.

À la différence du théâtre, où le spectateur regarde la scène avec distance, ces deux artistes nous proposent de vivre la scène, d'être acteur de leur propre spectacle et ce en traitant donc l'espace et en nous laissant la liberté de nous attarder, de nous déplacer, tourner, reculer, ou de partir sans regret car c'est nous qui nous faisons notre propre histoire. Il n'y a pas de temps d'observation imposé à part celui que nous nous imposons. Les deux artistes créent des contextes dans lesquels nous sommes immergés et où on observe la lumière de manière différente.

James Turrell confronte la lumière naturelle et lumière artificielle dans ses œuvres *Skyspaces*. Il crée des espaces où

la lumière semble être émise par les murs sous forme de mystérieux dégradés.

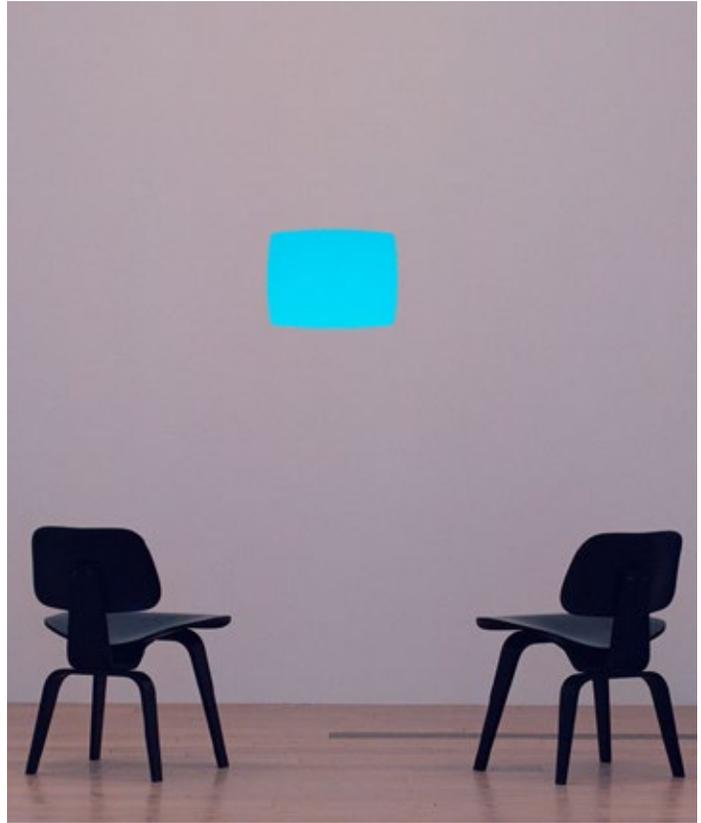
En plus de générer des ambiances étranges, James Turrell crée des compositions d'aplats colorés, où chaque surface est un subtilement différente.

Ses atmosphères sont très saturées ce qui crée des ambiances apocalyptiques.

Il joue avec la vue des visiteurs dans *Dark spaces* en mettant en place des éclairages à peine perceptibles dans l'obscurité pour que, tellement concentrés à percevoir nous prenions conscience de notre action de regarder.

James Turrell déséquilibre notre perception, nous fait douter de nos capacités à comprendre l'espace et les volumes se dessinent clairement devant nous. Il nous amène à appréhender les espaces avec plus d'attention qu'à la normale.

Avec son œuvre *Magnatron Series*, il échantillonne le bleu du ciel par une ouverture évoquant l'écran d'une vieille télévision. L'observateur assis dans un fauteuil, peut regarder le temps qui passe juste par la teinte que prend le ciel. La couleur du ciel est aussi un indice temporel.



James Turrell, Magnatron Series, à gauche : Hi Test (1996), à droite : Bullwinkle (2001).

James Turrell parle dans une interview pour le *Houston Public Media*, de l'homme comme étant de nature héliotrope. Ce terme s'adresse normalement à un type de plante comme le tournesol, qui s'oriente ou répond aux rayons du soleil durant la journée. Il dit que la lumière a une influence directe sur notre corps, absorbée par l'épiderme, elle nourrit notre corps, une influence émotionnelle positive et une influence spirituelle.

Il est remarquable que les personnes qui observent les œuvres de James Turrell restent longtemps devant, contrairement à d'autres œuvres devant lesquelles on ne s'attarde pas, ici les gens peuvent rester prostrés une heure. Les œuvres qu'il a fait en lien avec la lumière naturelle évoluent doucement avec le temps. Il nous invite à une longue et reposante observation où notre esprit est focalisé sur seulement quelques sens et dirige son attention sur l'essentiel. Il compare cette observation emplie de pensées sans mots à celle qu'on a quand on est devant un feu, et qu'on est happé par cette lumière dansante, hypnotique.

Parmi ses œuvres *Skyspaces*, où il joue avec la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur, certaines œuvres nous révèlent par la mise en contexte avec une autre couleur, que le ciel n'est pas bleu. Ces œuvres nous mettent face au fait que la vérité est relative au contexte et que tout est question de perception, de point de vue. Ce qu'a fait James Turrell, c'est de changer le contexte, ou de le faire changer de manière inhabituelle, en modifiant la perception des observateurs.

Avez vous déjà fait l'expérience de porter des lunettes de soleil colorées ? Cela montre qu'en nous habituant à la nouvelle teinte des lunettes, cette perception devient notre réalité. Quand on enlève les lunettes, les « vraies » couleurs nous semblent étranges, il nous faut un temps d'adaptation pour accepter cette nouvelle réalité.

Olafur Eliasson investi également l'espace dans ses œuvres, mais de manière plus sculpturale. Il crée des objets qui jouent de manière variée avec l'espace et la lumière. Ce sont non pas des objets-milieus, mais des sculptures-milieus.



James Turrell, *Skyspaces, Dividing the Light* (2007).

Ne peut-on pas affirmer que l'art de manière globale produit des milieux ?

Les œuvres d'Olafur Eliasson ont une incidence sur leur environnement, elles questionnent notre perception, à l'instar des œuvres de James Turrell.

*Rainbow assembly* est une installation imaginée en 2016, qui met en scène l'association de l'eau et de la lumière : l'arc-en-ciel.

Ce phénomène, ici reconstitué de manière artificielle, vient donner une dimension palpable à l'air. Les arcs-en-ciel ont cet effet. Lorsque je les observe dans la nature, ils m'apparaissent comme des objets, ou plutôt des monuments autour desquels on pourrait tourner. Cette illusion montre comment une chose purement visuelle peut être interprétée comme étant palpable, avec ici la notion de toucher que l'on imagine, pourtant illusoire.

Dans cette installation, Olafur Eliasson utilise l'eau comme support, sous forme d'une bruine fine qui tombe du plafond, éclairée de différentes façons. Ayant la particularité de réfracter et de réfléchir la lumière, tout en étant translucide, la bruine, composée de milliards de gouttelettes, crée un effet mouvant et spectral très étrange.

La reproduction de ce phénomène naturel dans un intérieur plongé dans la pénombre est d'autant plus troublant qu'il en découle une dimension surnaturelle.

La nature n'offre ce type d'événement qu'exceptionnellement ; par exemple dans une grotte, percée par des faisceaux lumineux, éclairant une cascade (chose rare pour le commun des mortels).

L'œuvre donne envie (et permet) de toucher comme pour vérifier l'effet lumineux et l'effet tactile qu'elle aura au contact de notre peau.

Elle devient un jeu à observer, toucher, traverser.

L'œuvre *The weather project* nous fait voyager dans un espace à l'atmosphère pesante d'une teinte orange apocalyptique, surmonté d'un soleil sombre, comme voilé.

Une épaisse brume donne de la consistance et de la profondeur à l'air. Un miroir géant au plafond étire l'espace, le rendant vertigineux et invitant les spectateurs à investir la salle différemment.

Le premier réflexe est de regarder ce grand astre qui fige le temps à une heure calme, une heure où le soleil décline.

Le plafond nous fait lever la tête où nous nous cher-

3 « The weather project • Artwork • Studio Olafur Eliasson ». Consulté le 12 mai 2019. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>.

chons, et nous donne l'envie de rester, d'observer l'environnement. C'est une manière inhabituelle d'observer, allongés en face à face avec les autres qui suivent le mouvement, de faire partie de l'œuvre, de partager une expérience commune. Un va et vient entre le reflet et le vrai se crée pour vérifier que la projection est fidèle, mais aussi pour prendre des repères avec cette nouvelle dimension. Olafur Eliasson parvient à changer le comportement des gens qui parcourent cette salle. Il arrive, sans rien demander, à faire s'allonger un grand nombre de personnes. Il les met dans un état de contemplation et les anime par des gestes étranges comme des appels de la main qui disent « je suis là ! ». Les visiteurs s'approprient l'espace adoptant des positions relatives au repos, au calme, à la détente.



Tate photography (Andrew Dunkley & Marcus Leith), Olafur Eliasson, The Weather Project, Tate Modern, London, 2003.



**L'ombre**

## L'ombre et l'éclat.

La question de l'intensité a été abordée de façon induite de nombreuses fois, sans parler véritablement des effets ou des avis tranchés sur la question.

*L'Éloge de l'ombre* de l'auteur Junishirô Tanizaki, déjà cité et évoqué dans ce mémoire, a été une de mes premières lectures. Elle m'a été conseillée car j'exprimais déjà le souhait de parler de la lumière à travers le sensible, l'intime afin d'arriver à expliquer et à comprendre pourquoi tel ou tel phénomène nous touche.

Cette notion s'appelle la phénoménologie<sup>1</sup>. C'est un courant philosophique étudiant les phénomènes, la conscience des choses qui nous entourent, et la manière dont elles déclenchent un imaginaire.

Gaston Bachelard (1884-1962) est un « philosophe français des sciences et de la poésie »<sup>2</sup> qui tente d'expliquer les origines des rêveries par une approche formelle.

1 Phénoménologie : Étude descriptive de la succession des phénomènes et/ou d'un ensemble de phénomènes. Larousse, encyclopédie en ligne.

2 Babelio. « Gaston Bachelard ». Consulté le 8 janvier 2020. <https://www.babelio.com/auteur/Gaston-Bachelard/2662>.

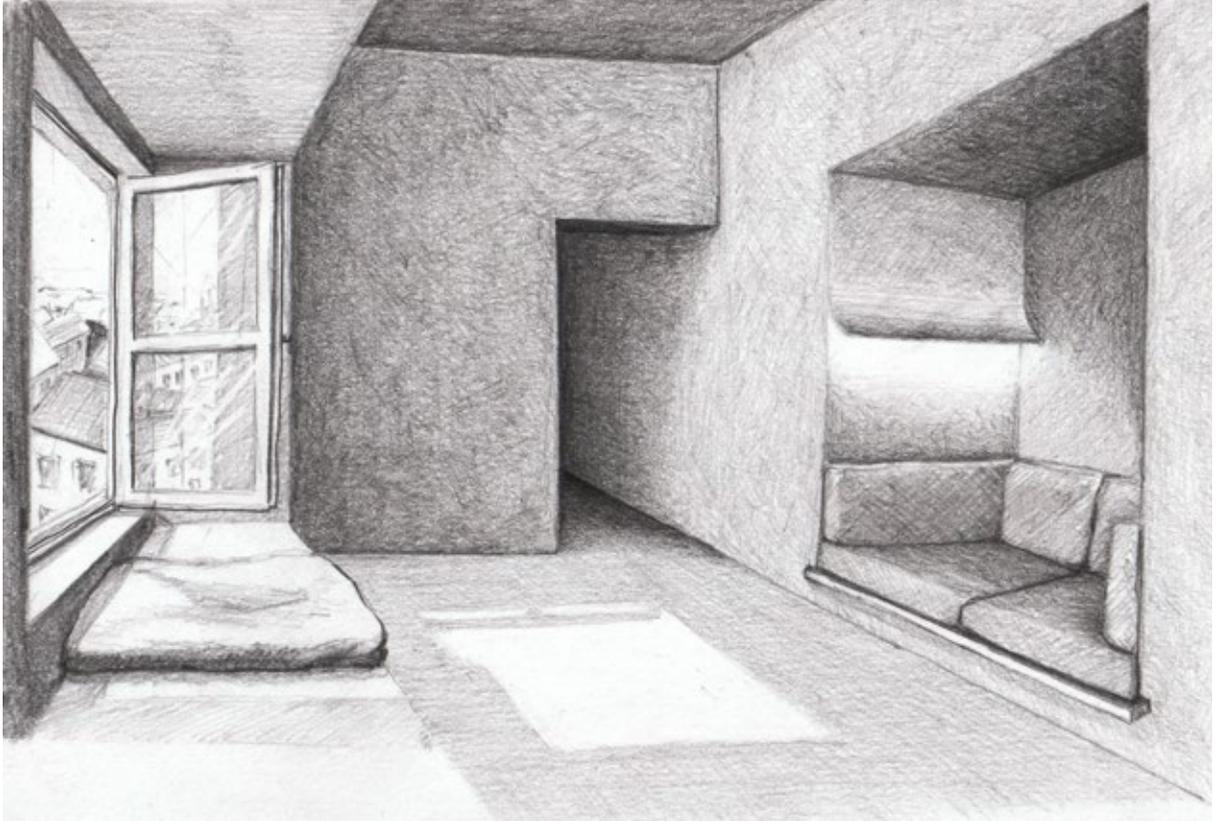
Il travaille sur les interprétations que l'on peut donner aux formes qui génèrent des émotions.

« La fenêtre est une chose merveilleuse par laquelle vous obtenez la tranche de lumière qui vous appartient à vous, non au soleil. La fenêtre qui est aussi une alcôve vous dit que le salon n'appartient pas seulement à tout le monde mais qu'il vous appartient à vous aussi, de telle sorte que si vous êtes de mauvaise humeur, vous pouvez vous retirer dans l'alcôve. »<sup>3</sup>

Louis Kahn aborde, dans cet extrait du livre *Silence et Lumière*, une notion que j'ai envie de relier aux réflexions de Junichirô Tanizaki dans *L'Éloge de l'ombre* et de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*. C'est l'appropriation de l'espace que crée la lumière ou l'ombre que j'aimerais souligner.

Ce n'est pas l'une ou l'autre qui nous mène vers l'appropriation ; en fonction du contexte, c'est le contraste qui donne une valeur unique à la minorité. Si on est dans un espace sombre, la tranche de lumière et l'espace qu'elle génère devient l'abri convoité. Si on est dans un espace

3 Kahn, Louis. *Silence et Lumière*. Éditions du Linteau., 2010, p. 207.



Dessin de contrastes intérieurs.

baigné de lumière, c'est le recoin ombragé qui le devient. Abri, refuge, cabane, l'ombre ou la lumière permettent l'isolement et le secret. L'alcôve de Louis Kahn permet de s'isoler, car une fois baigné dans cette lumière vive, l'éblouissement rend l'ombre alentour difficilement perceptible. Car si l'ombre nous cache des choses, la lumière aussi.

L'artiste Anthony McCall emprunte au cinéma le système de projection pour créer des sculptures lumineuses qu'il appelle *Solid Light Work*. Ce sont des architectures dans lesquelles on peut entrer, où l'on peut se sentir enfermé.

L'espace est plongé dans le noir, ce qui met le visiteur dans un état d'attention particulière. Des faisceaux lumineux ponctuent la pénombre et nous invite à les traverser.

On oublie complètement le monde extérieur, on est isolé dans un univers inconnu où juste le présent et l'expérience comptent. À l'intérieur du faisceau la magie opère car l'artiste nous permet de vivre de près la sensation de toucher la lumière. Encore une fois imaginaire, elle se révèle par l'interaction directe que l'on a avec la lumière, car la conséquence de cette interaction est directement visible et contrastée.

Le nom que donne Anthony McCall à ses sculptures «*Solid Light Work*» met en évidence leur dimension palpable et nous nous les représentons comme des «choses» à part entière.

À forte dose la lumière éblouit, ce qui peut non seulement être agressif et très désagréable mais aussi dangereux (peut être est-ce la raison de son inconfort, d'ailleurs). Cependant, à petites doses, l'éblouissement peut générer des effets enivrants, dynamiques, qui peuvent faire rêver.

Par exemple en boîte de nuit, où les lumières nous accablent. Ce va et vient d'éblouissement et d'obscurité nous plonge dans un état d'excitation qui pourrait avoir comme explication la représentation de danger que peut avoir ce type de phénomène à l'état naturel. Ou encore : le tonnerre dont il faut se protéger ? La bizarrerie que suppose l'éblouissement dans un intérieur sombre, au même titre que l'arc-en-ciel ? Le mimétisme que l'on peut montrer à être influencé par le mouvement de la lumière ?



Photographie de Rémi Chauvin, Anthony McCall, Solid Light Work, Installation view, Dark Mofo 2015, Macquarie Point, Hobart, June 2015.

Jean Dourgnon évoque en 1931 l'effet du scintillement, sans vraiment l'expliquer dans un article de *L'Architecture d'aujourd'hui* :

« L'éblouissement, surtout celui correspondant à un grand nombre de petites sources, est susceptible, par la réaction violente qu'il produit, de nous donner la sensation d'un éclairage brillant. C'est pourquoi on voit que cet effet a été amplifié autant qu'il est possible dans les anciens lustres à cristaux, où, ne disposant pas de sources suffisamment puissantes pour éclairer effectivement, on essayait au moins de se donner l'illusion de voir clair. Encore actuellement, dans les salons de réception, les théâtres, les dancings, où il ne s'agit pas tant d'éclairer, mais de mettre les individus dans un état particulier d'excitation, le lustre à cristaux, adapté aux nouvelles sources de lumière, est d'un emploi tout à fait légitime. La scintillation des bijoux et de toutes les surfaces polies est due aux images brillantes des sources qui s'y réfléchissent. Que penserait-on alors d'une maîtresse de maison qui n'aurait pas pris soin de donner à ses invités de légitimes satisfactions d'amour propre? »<sup>4</sup>

Il évoque aussi la notion de luxe que représente le scintillement qui donne de la valeur aux objets et aux espaces

dans les cultures occidentales. Les bijoux faits de métaux et des pierres polies, les dorures qui recouvrent et ornent l'architecture, le verre, le cristal, l'argenterie qui orne les tables de réception... La représentation de son statut bancaire est en 1931, visible par le scintillement d'une demeure et des objets qu'elle contient. Même si le scintillement, le « bling bling » peut être aujourd'hui signe d'ostentation et de mauvais goût, il reste signe de préciosité dans la culture occidentale.

Junichirô Tanizaki compare dans son ouvrage *l'Éloge de l'ombre*, l'approche différente qu'ont les occidentaux et les japonais face à ce qui est précieux, à ce qui a de la valeur.

La culture japonaise favorisera, non pas l'étincelant, mais la lueur étouffée dans l'ombre. L'éclat subtil qui apparaît dans l'obscurité est profond ce qui crée une intimité très forte avec l'objet dont le reflet est une rareté, et donc précieux. Il met en avant la modestie japonaise face à cet éclat, qui pour rester précieux, doit demeurer mystérieux.

« D'une manière plus générale, la vue d'un objet étincelant nous procure un certain malaise. Les Occidentaux usent, même pour la table, d'ustensiles d'argent, d'acier, de nickel, qu'ils polissent afin de

4 Jean Dourgnon, Technique de l'éclairage, L'Architecture d'aujourd'hui, 1931.

les faire briller, alors que, nous autres, nous avons en horreur tout ce qui respandit de la sorte. Il nous arrive certes, à nous aussi, de nous servir de bouilloires, de coupes, de flacons d'argent, mais nous nous gardons bien de les polir ainsi qu'ils le font. Bien au contraire, nous nous réjouissons de voir leur surface se ternir et, le temps aidant, noircir tout à fait ; il n'est guère de maison où quelque servante mal avisée ne se soit fait réprimander pour avoir astiqué un ustensile d'argent couvert d'une précieuse patine. »<sup>5</sup>

L'éclat devient le témoin du temps, comme l'arrière ou le fond intouché d'un ancien meuble est le témoin de son ancienneté. Pour vérifier la valeur de l'objet on fera tourner l'objet à la lumière pour juger de la qualité de ses reflets.



5 Tanizaki, Junichirô. Éloge de l'ombre. Verdier., 2017.

Dessins de l'éclat poli d'une fourchette française (col. Marty, Christofle)  
et de l'éclat diffus d'un bol japonais.

## La petite bibliothèque sous l'escalier.

Les japonais ont un espace dans le salon que l'on nomme le «Tokonoma». C'est un renfoncement dans la pièce, plus sombre, où l'on expose une peinture, une calligraphie, une œuvre. L'élément exposé doit être assez sobre et assez dilué pour ne pas « casser » ces jeux d'ombres que crée le «Tokonoma», il doit être comme un mystère dans l'espace, mis en valeur par l'obscurité, ce qui le rend d'autant plus précieux.

Dans la vieille maison que mes arrière-arrière grands parents avaient construite au bord du lac du Bourget il y avait un grand escalier en bois.

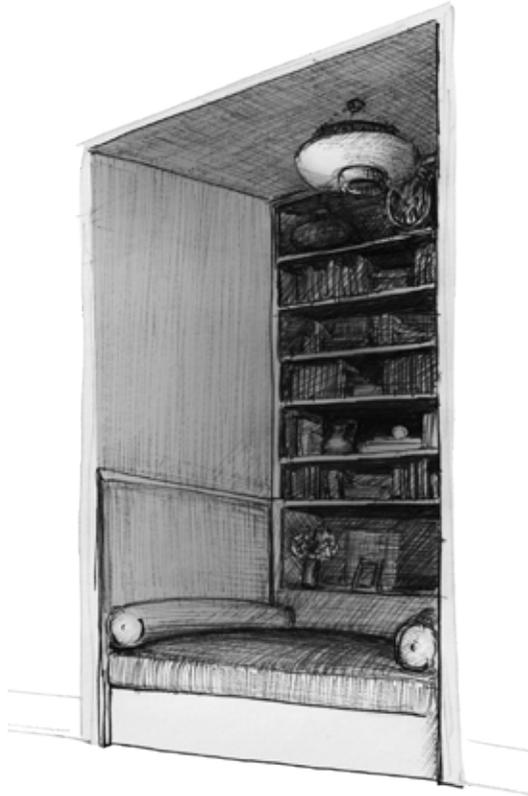
Il abritait dans son renfoncement un espace confiné composé d'une bibliothèque remplie de vieux livres poussiéreux et d'un sofa remplissant tout son espace au sol, de sorte qu'on attrapait un livre en grim pant dessus. On s'y sentait protégé et isolé, on pouvait y lire et s'y reposer. Je pourrais comparer ce renfoncement sous l'escalier au «Tokonoma» que décrit Junichirô Tanizaki dans *l'Éloge de l'Ombre*.

Cette zone d'ombre intime au cœur de la maison placée au milieu d'une pièce passante et volumineuse créait un mystère fort chez les enfants de la famille. Nous avions peur de ce renfoncement étrange, dont les objets appartenaient à une époque qui nous était étrangère.

Junichirô Tanizaki parle du mystère de la bibliothèque, de sa pénombre qui impose un silence, une pesanteur qui lui donne une certaine appréhension, un frisson.

Son expérience m'a directement amenée à un souvenir fort de l'enfance lié à ces mêmes sensations. À la différence qu'il évoque un espace inatteignable, mon souvenir parle d'un espace protégé, une alcôve que je me suis appropriée et d'où j'avais l'impression de contrôler un monde imaginaire depuis lequel j'étais intouchable.

La salle à manger était la pièce la plus grande de cette maison bourgeoise qui surplombait le lac du Bourget. C'était une pièce charnière qui accueillait le grand escalier, encadré de deux poteaux de départ en bois sculpté qui lui donnait une allure fière. Une cheminée majestueuse lui faisait face, arborant d'anciennes épées alignées horizontalement sur son conduit, en dessous desquelles trônait une grosse marmite en bronze ternie et poussiéreuse couronnée



d'un bouquet de fleurs séchées. Une table et ses chaises au parfum de cire ancienne qui pouvaient accueillir une vingtaine de convives meublaient cette grande pièce en reflétant en milieu de matinée au-dessus d'elle un rayon de soleil qui dessinait dans l'espace une grande traînée de poussière suspendue en apesanteur.

Mais le lieu le plus important de cette pièce était la petite bibliothèque en creux sous le grand escalier. On ne la distinguait pas au premier regard, car immobile et tapie dans l'ombre, ce petit espace paraissait inhospitalier, nous donnant la chair de poule. En dehors de ses vieux livres, elle abritait des objets étranges et aussi hétéroclites qu'un ancien rouet avec sa motte de laine, des cruches en céramique, quelques stylos Bic, de vieux crayons pour enfants, ceux qu'on nous donnait dans les avions, et de fausses fleurs en papier crépon. Le chêne ciré qui encadrait le renfoncement laissait luire quelques reflets mous qui avaient peiné pour arriver jusque là. Le velours côtelé moutarde, aplati et blanchi du sofa grinçant, restituait une lumière grisâtre qui ne s'assortissait avec rien.

Aucun rayon de soleil n'atteignait ce petit espace retiré de la grande salle à manger.

J'ai un jour décidé d'affronter l'effrayant mystère de la bibliothèque en prenant mon courage à deux mains et en m'y installant volontairement. Afin de le rationaliser pour qu'il n'ai plus de secret pour moi, j'ai regardé tous les objets en les prenant et en les manipulant. J'ai pris possession de ce lieu, c'est moi qui décidait ce que je ressentais dedans. Toutes les caractéristiques qui me faisaient peur étaient devenues mes complices, à présent je l'aimais pour son austérité.

Une coupole surmontée d'un globe en verre dépoli composait l'éclairage propre à cette alcôve, en renforçant son statut de petite pièce à part entière ; il était plutôt chaleureux, sans effet particulier.

L'interrupteur étant à l'intérieur de la niche, je pouvais contrôler la lumière depuis mon bateau, observer et entendre tout ce qui se passait dans la maison.

L'expérience que j'ai vécue dans la petite bibliothèque sous l'escalier me permet d'évoquer mon point de vue d'abord extérieur de cet endroit que je n'osais aborder, suivi de sa découverte, et de son appropriation, à l'aune de celle de Junichirô Tanizaki.

« Nous voulons simplement montrer que dès que la vie se loge, se protège, se couvre, se cache, l'imagination sympathise avec l'être qui habite l'espace protégé. L'imagination vit la protection, dans toutes les nuances de sécurité, depuis la vie dans les plus matérielles coquilles jusqu'aux plus subtiles dissimulations dans le simple mimétisme des surfaces. Comme le rêve le poète Noël Arnaud, l'être se dissimule sous la similitude: Être à l'abri sous une couleur, n'est-ce pas porter à son comble, jusqu'à l'imprudence, la tranquillité d'habiter. L'ombre aussi est une habitation.»<sup>7</sup>

6 Noé ARNAUD, L'état d'ébauche, Paris, 1950.

7 Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace (1958). Puf. Quadrige 24, 2012, p.131.





**Conclusion**

Dans ce voyage très personnel à travers la lumière je suis partie de la lampe comme petit univers en soi : un tout réunissant structure et lumière, recréant un environnement dans l'environnement.

Son corps doit être conçu en fonction de la lumière voulue mais doit aussi avoir une valeur formelle lorsqu'elle est éteinte. Le fait qu'elle nous accompagne parfois durant une vie entière en nous rassurant, nous la rend d'autant plus précieuse qu'elle est une nécessité dans nos modes de vie modernes.

Quand il s'agit d'exposer, la lampe devient un objet technique, un outil dont la valeur est l'effet lumineux. L'éclairage doit être au service d'un propos.

Si l'hêtre humain est bien de nature héliotropique<sup>1</sup>, comme l'affirme James Turrell, on comprend sa tendance naturelle à se tourner vers la lumière.

De ce fait on doit se servir de l'éclairage comme guide pour hiérarchiser les espaces, mettre en scène, sacraliser

des événements ou des objets banals pour leur donner de l'importance.

Naturelle ou artificielle, elle doit être prise en compte et faire partie intégrante de la conception d'un projet d'architecture. L'éclairage artificiel est un complément de la lumière naturelle et devient un élément primordial lorsque cette dernière fait défaut.

Elle est indispensable à l'échelle urbaine : elle rassure et sécurise en se transformant en abri nocturne.

Elle peut scénographier la ville en mettant en valeur le patrimoine historique, comme une gardienne de la mémoire.

Par la photographie, qui est littéralement son écriture, la lumière capture et fige aussi le temps. Mémorisant ce qu'elle a effleuré pour transmettre aux générations suivantes les images du passé.

Le déficit lumineux, phénomène naturel saisonnier et phénomène artificiel sociétal, provoque des dérèglements physiques et psychiques. Sans fermer les yeux sur la source

1 Héliotropique : en biologie, relatif à l'héliotropisme, mouvement des plantes qui se tournent vers le soleil, comme le tournesol. Universalis, encyclopédie en ligne.

du problème, notamment lorsqu'il est d'origine sociétal, la responsabilité du designer et architecte d'intérieur est de mettre en place des systèmes pour combler ce déficit et rendre la vie plus agréable.

Car dans toutes ses nuances – intensité, couleur, direction - la lumière impacte les êtres et leur cerveau limbique modifiant les émotions et les perceptions spatio-temporelles.

À l'inverse, c'est parfois l'absence de lumière qui est prisée. De l'obscurité à la clarté, l'ombre, partie indissociable de la lumière se nuance tout autant, et nous protège de ses excès. Le contraste nous fait aimer l'une et l'autre, et basculer d'un côté ou de l'autre, dans des espaces définis, scindés, qui deviennent des échappatoires.

Pour reprendre le titre de ce mémoire – *La Toucher de la Lumière* – c'est finalement l'approche sensible de la lumière qui m'interpelle plus que tout. C'est ce qu'elle révèle du point de vue de la matière, de son toucher. Ce que l'on perçoit avec les yeux voyage à travers le mental et se perçoit avec la peau. On passe du visuel au tactile.

Mais ce voyage s'arrêterait-il là ? Je ne crois pas ; il se poursuit, pour se rendre dans la sphère sonore.

Car comme la son la lumière vibre, explose, frémit. Comme lui elle peut être claire, pleine, tamisée, feutrée, crieurde... J'ai moi-même précédemment eu envie d'utiliser le terme de cacophonie lumineuse.

L'un comme l'autre sont faits d'ondes qui se propagent, se réfléchissent, rebondissent, peuvent être absorbées, nuancées, intensifiées, domptées.

Appia ne définissait-il pas la dramaturgie par le son et la lumière ?

Louis Kahn n'a-t-il pas nommé son livre *Silence et lumière*, dans lequel il met en rapport le son et la lumière, comme s'il se servait de l'un pour caractériser l'autre...

Si la pénombre est assez silencieuse, la clarté, elle, est bruyante.

La lumière, spontanément associée à l'extérieur, l'air, évoque la vie, donc le bruit.

L'obscurité, elle, est en premier lieu associée à l'intérieur, l'abri, la protection, l'isolement et au sommeil.

Lorsque l'inverse se produit : un lieu lumineux et silencieux, ou un lieu sombre et bruyant, l'impact émotionnel est d'autant plus puissant que nos sens premiers sont perturbés.

Le lieu lumineux et silencieux comme les hauts sommets enneigés revêt un caractère sacré, et révèle des sentiments d'euphorie.

Le lieu sombre et très bruyant peut devenir oppressant et effrayant.

La prise en compte de ces composantes en les associant et en modulant les échos donne un relief tout particulier au travail de designer et architecte d'intérieur. Il met en perspective la richesse que revêt ce métier et pourrait faire l'objet d'un autre long et passionnant sujet !





## **Bibliographie**

## ARCHITECTURES

**Kahn, Louis.** *Silence et Lumière*. Éditions du Linteau., 2010.

**Musée Mendjisky.** « *Une maison laissée à l'abandon* ». Consulté le 26 novembre 2019. <http://www.fmep.fr/architecture.php>.

**Pingusson, G. H.** « *L'éclairage des locaux d'habitation* ». L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 3 (février 1931): 89-90.

« *Rôle de la lumière dans l'architecture d'intérieur ~ Créatif Design* ». Consulté le 8 septembre 2019. <http://creatifarchidesign.blogspot.com/2013/10/role-de-la-lumiere-dans-larchitecture.html>.

**Salomon, André.** « *Robert Mallet-Stevens - La Villa Cavrois* ». Architecture d'Aujourd'hui, n°8 (novembre 1932).

« *Sensation et émotion. Le bénéfice de la lumière.* » Architecture d'Aujourd'hui, n° 351 (mai 2004): 120-28.

**Vellay, Marc, et Kenneth Frampton.** *Pierre Chareau : Architecte-meublier, 1883-1950*. First Edition. Paris: Editions du Regard, 1984.

**Zumthor, Peter.** « *La lumière sur les choses* ». In *Atmosphères*, Birkhäuser., 2003.

## PRINCIPES ET TECHNIQUES LUMINEUSES

**Blin, Pascal.** « *La Lumière: De l'Image à la Matière* ». Techniques et Architectures, mars 1991.

**Blondel, André.** « *Du rôle de la lumière naturelle et artificielle dans la vie de l'homme* ». L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 3 (février 1931), p. 77-79.

**Dourgnon, Jean.** « *Technique de l'éclairage* ». L'Architecture d'Aujourd'hui, février 1931, p. 80-84.

« *Le Lumière : Une Dynamique de l'Espace* ». Techniques et Architectures, mars 1991.

**Maisonneuve, H.** « *L'éclairage des intérieurs* ». L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 3 (février 1931), p. 91-93.

**Le Français.** « *D'où vient le mot photographie?* », 7 mars 2018. <http://www.lefrancais.eu/dou-vient-le-mot-photographie/>.

## LES EFFETS, LES POUVOIRS

**Arnaud, Noël, et Max Bucaille.** *L'état d'ébauche*. Le Messager boiteux de Paris, 1950.

**Auneau.** « Le "floodlighting" ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 3 (février 1931), p. 94-95.

**Bachelard, Gaston.** *La poétique de l'espace*. Puf. Quadrige 24, 2012.

**Babelio.** « *Gaston Bachelard* ». Consulté le 27 décembre 2019. <https://www.babelio.com/auteur/Gaston-Bachelard/2662>.

**Blondel, André.** « *Du rôle de la lumière naturelle et artificielle dans la vie de l'homme* ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 3 (février 1931), p. 77-79.

**Bordeaux, Raymond.** « *L'entretien, la décoration et l'ameublement artistique des églises* ». *Bulletin monumental ou collection de mémoires et renseignements sur la statistique monumentale en France* 17, n° 2e série (1851), p. 422-73.

**Bordeaux, Raymond** (1821-1877). *Traité de la réparation des églises : principes d'archéologie pratique* (3ème éd.) / par Raymond Bordeaux ; [avant-propos par Gustave-A. Prévost], 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209815k>.

« *James Turrell* ». Arts InSight. Houston Public Media, 30 janvier 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=tjQik2RJZ5w&t=772s&frags=pl%2Cwn>.

**Monin, Eric, Nathalie Simonnot, Collectif, et Alain Beltran.** *L'architecture lumineuse au XXe siècle*. 01 éd. Gand: Snoeck, 2012.

**Olafur Eliasson :** *Jouer avec l'espace et la lumière*. TED, 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=WCGuG0uT6ks&frags=pl%2Cwn>.

« *The weather project • Artwork • Studio Olafur Eliasson* ». Consulté le 5 décembre 2019. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>.

**Panofsky, Erwin, et Pierre Bourdieu.** *Architecture gothique et pensée scolastique précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*. 2e édition revue et corrigée. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.

« *Sensation et émotion. Le bénéfice de la lumière*. » *Architecture d'aujourd'hui*, n° 351, mai 2004.

**Requena, Ignatio.** « *Les effets de la présence du soleil sur notre perception des espaces intérieurs*. » In *Ressenti ambiances émotions*. École Camondo, 2019.

**Winnicott, Donald Woods, Jean-Baptiste Desveaux, et Emily Galiana.** « *Le destin de l'objet transitionnel* ». *Journal de la psychanalyse de l'enfant* Vol. 6, n°1 (26 avril 2016), p. 17-24.

**Younès, Chris, collectif.** « *Le Philotopé #9* ». *Issuu*, octobre 2012. [https://issuu.com/philau/docs/issuu\\_philotop\\_9](https://issuu.com/philau/docs/issuu_philotop_9)

## SCÉNOGRAPHIE

**Agency, Hands.** « *L'Éveil du printemps* ». Consulté le 31 décembre 2019. <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/veil-du-printemps17-18>.

**Appia, Adolphe** (1862-1928). *La mise en scène du drame Wagnérien*, 1895. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97988964>.

**Bablet, Denis, et Marie-Louise.** *Adolphe Appia 1862-1928 acteur-espace-lumière*. L'Age d'Homme. Zurich: PRO HELVETIA, 1981.

**Barani, Marc.** *Lumières*. Cité de l'architecture et du patrimoine: Cité de l'architecture et du patrimoine, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=dFU-M09eZBM&t=554s>.

**Barral i Altet, Xavier.** *Fortuny à Venise*. Venezia: Lineadacqua, 2009.

**Colin, Christine.** « *Scénographie d'Intérieur* ». Le Montiteur Architecture, n° 5 (octobre 1989), p. 18-21.

**Corvin, Michel.** « *Dithyrambe* ». In Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, 440. Bordas, 2008.

**François, Guy-Claude.** « *Le langage commun de la scénographie* ». Etudes theatrales n° 54-55, n° 2 (2012), p. 73-77.

**Leudet, Marie-Francoise.** « *Représenter Lorenzaccio\_Dispositifs scéniques et decors* », s. d., p. 18.

**Moukarzel, Joseph R.** « *Du musée-écriin au musée-objet* ». *Hermes, La Revue* n° 61, n° 3 (2011): 90-95.

**Nouvel, Odile.** « *De quoi le représentation de l'intérieur est-elle l'image?* » In *Ressenti ambiances émotions*. École Camondo, 2019.

**Régnier, Henri de.** « *La semaine dramatique* ». *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 août 1908, sect. Feuilleton du journal des débats. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4831632>.

**Simonnot, Nathalie.** « *L'iconographie des intérieurs de musées dans les revues* ». In *Ressenti ambiances émotions*. École Camondo, 2019.

## LA RUE

**Blin, Pascal.** « *La Lumière: De l'Image à la Matière* ». Techniques et Architectures, mars 1991.

**Fiori, Sandra.** « *Réinvestir l'espace nocturne, les concepteurs lumière - Persée* ». Les Annales de la Recherche Urbaine, 2000, sect. Nuits et Lumières.

**France Culture.** « *Comment Paris est devenue la "ville lumière" ?* », 30 décembre 2018. <https://www.franceculture.fr/sciences/comment-paris-est-devenue-une-ville-lumiere>.

**Namias, Olivier.** « *Lumière: les avatars d'un artifice* ». D'Architectures, 12 octobre 2011. <https://www.darchitectures.com/lumiere-les-avatars-dun-artifice-a1354.html>.

## LE CORPS

**Aufauvre-Poupon, Charlotte.** « *Des sous-marins nucléaires au défi martien, regard de designer sur la sensorialité des individus en situation d'isolement et de confinement* ». Thèse de doctorat en Arts : esthétique, pratique et théories de l'Université d'Artois, ED SHS, Université d'Artois, 2014-2019.

**Bianche, Gilbert.** *Michel Siffre* « *Hors du temps* ». Radio Monte-Carlo, 1962. <https://www.youtube.com/watch?v=ld9Ws6vUyg8&frags=pl%2Cwn>.

**Encyclopædia Universalis** « *Définition de héliotropique* ». Consulté le 2 janvier 2019. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/heliotropique/>.

**Guélaud, Pauline.** « *Nan Goldin* ». AWARE Women artists / Femmes artistes.

**Larousse, Éditions.** « *Encyclopédie Larousse en ligne - système limbique* ». [https://www.larousse.fr/encyclopedia/medical/systeme\\_limnique/16433](https://www.larousse.fr/encyclopedia/medical/systeme_limnique/16433).

**Klarsfeld, André.** *Les Horloges du Vivant : Comment elles rythment nos jours et nos nuits*. Odile Jacob, 2009.

**Santé Magazine.** « *Luminothérapie* », 26 septembre 2012. <https://www.santemagazine.fr/medecines-alternatives/autres-pratiques/luminothérapie-176995>.



**Iconographie**



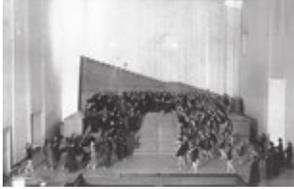
Photographie, photographe inconnu, disponible sur :  
<https://www.nippon.com/en/guide-to-japan/gu008001/massive-floats-and-wild-dancers-light-up-the-night-at-the-aomori-nebuta-matsuri.html>



Photographie : **Andrew Chung** , **Katherine Lu**, Facet Studio, *Uchi Lounge 01*, Hospitality fitout Sydney, Australie, 201. Sur :  
[http://facetstudio.com.au/works/all/commercial\\_a/uchi-lounge-01.html](http://facetstudio.com.au/works/all/commercial_a/uchi-lounge-01.html)



Photographie : **Luc Boegly**, Marc Barani, *Bijoux Arts déco et Avant-garde, Jean Després et les bijoux modernes*, Musée des Arts Décoratifs, 2009. Sur :  
<https://fryland.fr/bijoux-art-deco-avant-garde>



Photographie : photographe inconnu, **Adolphe Appia**, *Institut Jacques Dalcroze*, Festspielhaus Hellerau, 1913. Sur :

[https://www.researchgate.net/publication/261666981\\_Dwelling\\_in\\_light\\_and\\_sound\\_An\\_intermedial\\_site\\_for\\_digital\\_opera#pf5](https://www.researchgate.net/publication/261666981_Dwelling_in_light_and_sound_An_intermedial_site_for_digital_opera#pf5)



Photographie : photographe inconnu, **Mariano Fortuny y Madrazo**, *Fortuny Kieffer Rubelli*, Pallucco, 1985, sur :

<https://www.pallucco.com/collection/fortuny/fortuny-kieffer-rubelli>



Photographie : photographe inconnu, **Mariano Fortuny y Madrazo**, *Coupole Fortuny*, sur :

**Barral i Altet, Xavier**. *Fortuny à Venise*. Venezia: Lineadacqua, 2009.

Trouvé sur la page web :

<https://paragone.hypotheses.org/1276>



Photographie : **Christophe Raynaud de Lage**, *L'Éveil du Printemps*, sur:

<https://www.raynauddelage.com/-/galleries/theatre/l-veil-du-printemps-clement-hervieu-leger/page/2>



Photographie : **Brigitte Enguérand**,

*L'Éveil du Printemps*, sur:

<https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/veil-du-printemps17-18#>



Photographie : **Bertrand Couderc**, *L'Éveil du Printemps*, sur:

<http://lauremontagne.com/index.php/2019/06/03/leveil-du-printemps-frank-wedekind/>

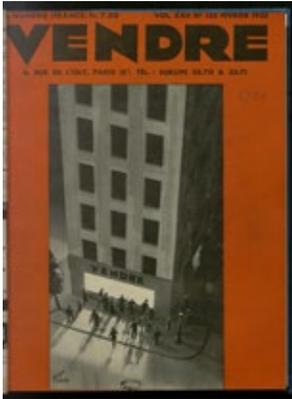


Illustration : **René Ravo**, *Vendre*, vol. XXII, n°135, février 1935.



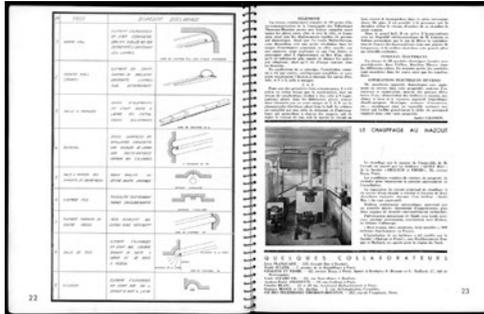
Photographie de peinture : **Diego Velasquez** (1635 - 1648), *Couronnement de la Vierge*, huile sur toile, 176 x 124 cm, Musée du Prado, sur : <https://www.wikiart.org/fr/diego-velasquez/le-couronnement-de-la-vierge-1644>



Photographie : **Bernard Blanc**, Lustre, église baroque St Nicolas (1737), Prague, République tchèque, sur :  
<https://www.flickr.com/photos/50879678@N03/40227468514>



Photographie : **Troika**, *Arcades*, Belgique, 20 octobre - 16 novembre 2012, sur :  
<https://troika.uk.com/project/arcades-buda-tower-kortrijk/>



Illustrations : **Salomon, André.** « *Robert Mallet-Stevens - La Villa Cavrois* ». Architecture d'aujourd'hui, n°8 (novembre 1932). Sur :

<http://designluminy.com/robert-mallet-stevens-la-villa-cavrois-architecture-daujourd'hui-n-8-nov-1932/>



Photographie : **Jacques Desbarbieux, Robert Scheffler et Guy Selo**se, Béatrice Dransart, *La Villa Cavrois éclairée*, *Les Amis de la Villa Cavrois*. Sur :

[http://villacavrois.blogspot.com/search/label/Béatrice%20Dransart](http://villacavrois.blogspot.com/search/label/B%C3%A9atrice%20Dransart)



Photographie : **Guillaume Rousselle**, *Les jardins Mallet-Stevens et la Villa Cavrois*, 09 juin 2016, Blog Esprit Design. Sur :

<https://blog-espritdesign.com/artiste-designer/architecture/bulding/jardins-mallet-stevens-villa-cavrois-42377>



Photographie : photographe inconnu, **Robert Mallet-Stevens**, *Maison Atelier de Louis Barillet*, 1932. Sur : <http://robertmalletstevens.blogspot.com/p/autres-realisations.html>

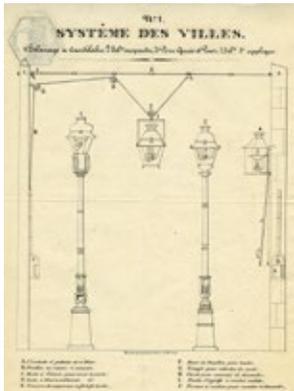


Illustration : auteur inconnu, *N°1 Système des villes*, [http://www.megedoudeau.jmbertho.odns.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=200:ep-histoire&catid=103:eclairage-public](http://www.megedoudeau.jmbertho.odns.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=200:ep-histoire&catid=103:eclairage-public)



Illustration : **S. Méausse** , *Le Petit Parisien*, 1900 - Getty.

Sur :

[https://www.franceculture.fr/sciences/  
comment-paris-est-devenue-une-ville-lumiere](https://www.franceculture.fr/sciences/comment-paris-est-devenue-une-ville-lumiere)



Illustration : **Claude Paz et Silva**, *[Projet d'enseigne pour façade quai]*, étude d'éclairage nocturne du Pavillon pour l'Exposition de 1937, Gouache, 320 x 234 cm. Sur :

<https://www.artcurial.com/fr/lot-art-deco-claude-paz-et-silva-dessin-gouache-originale320-x-234-etude-declairage-nocturne-du>



Publicité : **Compagnie Parisienne de Distribution de l'Électricité**, Bulletin d'Information et de Propagande concernant les applications de l'électricité et le perfectionnement de l'éclairage, 3<sup>e</sup> année, n°26, août - septembre 1930. Sur :

<http://museum-assets.ultimheat.com/pdf-www/1930%20BIP%20Bulletin%20d%27information%20et%20de%20propagande%20Electricite%20N%2026%2020150723.pdf>



Illustration : auteur inconnu, Projet d'architecture MM. Laprade et Bazin dans *On vient d'inaugurer à Paris la Maison de l'Électricité*, Bulletin d'Information et de Propagande concernant les applications de l'électricité et le perfectionnement de l'éclairage, 5<sup>e</sup> année, n°41, janvier 1932. Sur :

<http://docplayer.fr/66628074-Bulletin-d-information-et-de-propagande-concernant-les-applications-de-l-electricite-et-le-perfectionnement-de-l-e-c-l-a-ir-a-g-e.html>



Photographie : photographe inconnu, **Thomas Doustaly**, dispositif Coelux, *Le soleil artificiel qui illumine les sous-sols*, Le Monde, 20 février 2015. Sur : [https://www.lemonde.fr/m-design-deco-le-gout-de-m/article/2015/02/27/le-soleil-artificiel-qui-illumine-les-sous-sols\\_4584918\\_4497740.html](https://www.lemonde.fr/m-design-deco-le-gout-de-m/article/2015/02/27/le-soleil-artificiel-qui-illumine-les-sous-sols_4584918_4497740.html)



Photographie : photographe inconnu, 1962.  
Documentaire d'**Isabelle Putod**, 2016. Sur : <https://imagesdelaculture.cnc.fr/-/exile-du-temps-l>



Photographie : **Nan Goldin**, *The Ballad of Sexual Independency*, 1979 - 1995. Sur : <https://www.fondationcartier.com/collection/oeuvres/the-ballad-of-sexual-dependency>



Photographies : **James Turrell**, *Magnatron Series*,  
à gauche : *Hi Test* (1996), à droite : *Bullwinkle* (2001).

Sur :

<http://jamesturrell.com/work/type/magnatron-series/>



Photographie : **James Turrell**, *Skyspaces, Dividing the Light* (2007). Sur :

<http://jamesturrell.com/work/dividingthelight/>



Photographie : **Tate photography** (Andrew Dunkley & Marcus Leith), Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate Modern, London, 2003. Sur :

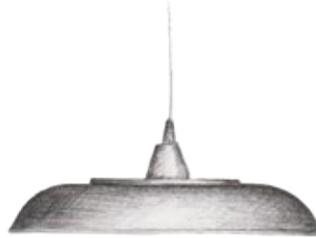
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project#slideshow>



Photographie : **Rémi Chauvin**, Anthony McCall, *Solid Light Work*, Installation view, Dark Mofo, Macquarie Point, Hobart, June 2015. Sur :

<https://www.yellowtrace.com.au/event-report-dark-mofo-2015/>





## Je remercie.

Je remercie mon directeur de mémoire  
Alexis Markovics de m'avoir éclairé tout  
au long de ce travail de ses lumières.

Je remercie Marie-Céline Rey pour ses  
relectures et corrections ainsi que ses précieux encou-  
ragements qui ont su me redonner de l'éclat.

**MAU**  
ÉCOLE  
CAMONDO

# LE TOUCHER DE LA LUMIÈRE

## Résumé

C'est un voyage à travers la lumière et le sensible, afin de comprendre comment et pourquoi la lumière caractérise l'espace. Elle nous «touche» physiquement comme émotionnellement, il est donc primordial de la prendre en compte dès la conception d'un projet. Que ça soit dans le design ou dans l'architecture la lumière interagit avec des surfaces à différentes échelles générant des ambiances tout en servant un propos, des usages, une symbolique.

Elle attire, guide, repousse, est un autant un outil qu'un objet auquel on est attaché émotionnellement. Elle régie nos rythmes de sommeil et peut être source de mal être dont on veut se protéger. Révélée par le contraste, elle génère des expériences.

Lorraine Touzery