

Dossier pédagogique destiné aux écoles  
dans le cadre de l'exposition

Lumières et ténèbres

au Musée jurassien des arts Moutier  
du 8 mars au 15 novembre 2015

Une offre de médiation culturelle du Musée jurassien des arts Moutier

Rédaction du dossier : Annina Meyer, Valentine Reymond

Février 2015

Coordonnées du Musée :  
4, rue Centrale - 2740 Moutier  
Tél. +41/ 32 493 36 77 Email : [info@musee-moutier.ch](mailto:info@musee-moutier.ch)

## Table des matières

Informations générales.....	3
1. Lumières et ténèbres.....	4
1.1. Informations sur l'exposition.....	4
1.2. Définitions de la lumière et des couleurs.....	5
1.3. Symbolisme des lumières et ténèbres.....	10
2. Lumières et ténèbres dans l'art.....	14
2.1. Effets de la lumière sur les surfaces : le clair-obscur.....	14
2.2. Ambiances diurnes et nocturnes.....	15
2.3. Fascination nocturne et représentations d'éclairage.....	16
2.4. Intégrer la lumière réelle du spectateur.....	18
3. Lectures d'œuvres.....	20
3.1. Ulrich Elsener (*1943 à Bienne).....	20
3.2. Denis Adatte (1936 – 1973).....	22
3.3. Coghuf, pseudonyme d'Ernst Stocker (1905 à Bâle – 1976 à Muriaux).....	24
3.4. Mireille Henry (*1957 à Delémont).....	26
3.5. Michel Huelin (*1962 à Saignelégier).....	28
4. Suggestions pour la visite.....	30
4.1. Niveau scolaire enfantine et primaire.....	30
4.2. Niveau scolaire primaire et secondaire.....	32
4.3. Niveau scolaire secondaire et post obligatoire.....	34
5. Bibliographie.....	37

## Informations générales

Le présent dossier s'adresse aux enseignant-e-s de tous les niveaux scolaires. Il propose une documentation qui prépare à la visite de l'exposition.

Le premier chapitre présente les bases physiques et physiologiques de la perception colorée et les aspects symboliques de la lumière et de l'obscurité. Le deuxième chapitre aborde des aspects artistiques qui se rapportent à cette thématique. Par exemple, de quelle façon la lumière modèle-t-elle les volumes ? Le troisième chapitre présente une lecture de cinq œuvres exposées au Musée. Les illustrations en couleur au format A4 peuvent servir de support pour l'enseignement. Le dernier chapitre propose des suggestions pour la visite de l'exposition avec les élèves, suggestions adaptées aux différents niveaux scolaires.

### **Matériel didactique supplémentaire : salle et mallette pédagogique, fiches pédagogiques**

Parallèlement à l'exposition, une nouvelle salle de médiation accueille le jeune public au deuxième étage du musée. Cette salle aborde deux aspects de l'exposition de façon ludique et artistique : l'origine lumineuse de la couleur et la symbolique de la lumière et des ténèbres. Pour des raisons d'espace, il est conseillé de visiter cette salle uniquement en petits groupes.

Une mallette itinérante peut être empruntée au Musée (s'adresser au Musée). Outre la partie théorique qui correspond au premier chapitre de ce dossier, elle propose des lectures d'œuvres qui exemplifient l'étendue du sujet de l'exposition à travers l'Histoire de l'art. De plus, elle contient des propositions pour des activités à faire à l'école, en rapport également avec le thème « lumières et ténèbres ».

Un jeu de fiches pédagogiques très complètes au sujet de la couleur, « Questions de couleurs », publiées par le Musée en 2009, complète les informations ici fournies (s'adresser au Musée).

Pour tout renseignement, veuillez vous adresser à Valentine Reymond, conservatrice : 032/ 493 36 77 ou [info@musee-moutier.ch](mailto:info@musee-moutier.ch).

# 1. Lumières et ténèbres

## 1.1. Informations sur l'exposition

Avec « *Lumières et ténèbres* », le Musée jurassien des Arts met un nouvel accent sur deux domaines essentiels : d'une part la mise en valeur du précieux patrimoine artistique qu'il conserve dans une exposition de longue durée, et d'autre part le dialogue entre œuvres et visiteurs de tout âge à travers une nouvelle forme de médiation culturelle (la salle jeune public au deuxième étage de la villa « Bechler »). Ce type de présentation aura lieu dorénavant chaque année. Parallèlement, deux expositions s'ouvriront sur le thème de « figures du son », l'une consacrée à Oscar Wiggli, l'autre à Philippe Deléglise.

### « Lumières et ténèbres... »

La dualité entre « lumières » et « ténèbres » se révèle être un enjeu fascinant dans les arts visuels. A l'occasion de l'Année internationale de la lumière, cette exposition invite à explorer les multiples facettes de la clarté et de l'obscurité, traitées par des artistes d'hier et d'aujourd'hui. Univers symboliques, teintes du clair-obscur ou origine lumineuse des couleurs sont au rendez-vous, exprimés dans des œuvres des collections du Musée. Une question complexe surgit en particulier : « lumières » et « ténèbres » orchestrent-elles dans tous les cas la polarité – fondamentale en Occident – entre le bien et le mal, ou entre la vie et la mort, qui a des origines bibliques et mythologiques ?

Organisée à l'occasion de l'Année internationale de la lumière, cette exposition invite à explorer les diverses facettes des pôles opposés que sont « Lumières et ténèbres » dans des œuvres des collections du Musée. A travers les moyens d'expression les plus divers - peinture, photographie, objet, relief - des artistes d'hier et d'aujourd'hui, pour la plupart issus de la région interjurassienne, traitent de la lumière et de l'obscurité de multiples manières. Des plus célèbres – Rémy Zaugg, René Myrha ou Coghuf – au moins connus, chacun apporte sa vision dans une exposition qui s'articule selon cinq axes thématiques dans les salles de la villa « Bechler ». Ces cinq axes thématiques sont :

- « Lumières et ténèbres » : dimensions symboliques
- Lumière et obscurité : l'origine des couleurs
- Représentation ou présence de sources d'éclairage
- Magie du clair-obscur
- Reflets de lumière

**Les dimensions symboliques complexes des « lumières et ténèbres » occupent une place centrale.**

Mais d'autres angles de vue éclairent cette polarité ou un de ses termes. Les visiteurs sont ainsi invités à un cheminement de salle en salle, éclairé par des textes explicatifs. Mais d'autres liens

peuvent bien sûr se tisser entre les démarches individuelles des artistes, au gré de la sensibilité du spectateur.

**Parmi les 45 artistes exposés figurent :**

Coghuf (pseudonyme d'Ernst Stocker), Jean-François Comment, Mireille Henry, Michel Huelin, Joseph Lachat, Richard Paul Lohse, Théo Kerg, René Myrha, Charles Robert, Armand Schwarz, Jean-Claude Wicky, Rémy Zaugg.

(Texte de Valentine Reymond)

## **1.2. Définitions de la lumière et des couleurs**

En un premier lieu, ce chapitre propose de définir une des notions clé de l'exposition – la lumière – et d'aborder, en un deuxième lieu, les connotations symboliques de la dualité « lumières et ténèbres ».

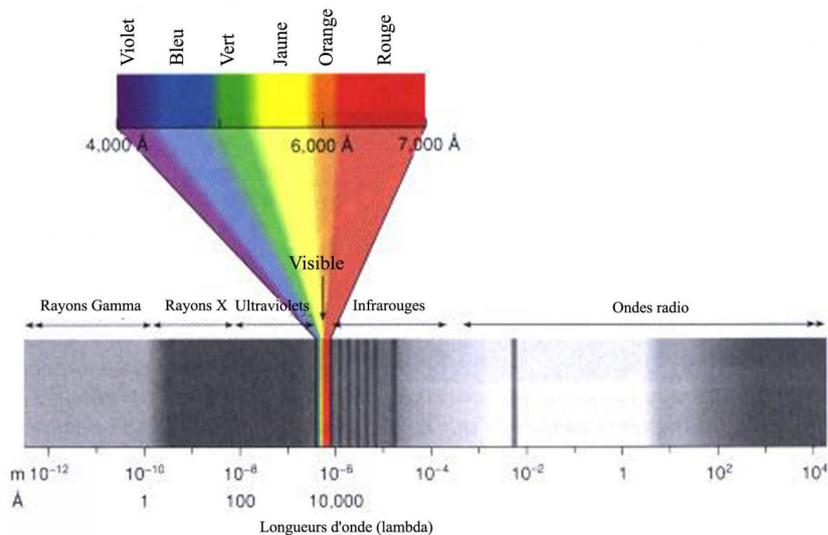
### **Définir cette « chose » qui nous permet de voir**

Jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, les définitions de la lumière restaient peu convaincantes, voire évasives. La grande difficulté réside dans le fait que la substance même de la lumière ne se révèle pas à nos yeux. Bien que nous percevions quand il y a lumière et quand il n'y en a pas, nous ne sommes pas capables de voir la substance, le médium même, de la lumière. À la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, Diderot et d'Alembert notaient d'ailleurs dans leur Encyclopédie :

« LUMIERE, s. f. (Optiq.) est la sensation que la vue des corps lumineux apporte ou fait éprouver à l'âme, ou bien la propriété des corps qui les rend propres à exciter en nous cette sensation. Voyez SENSATION. [...] » (Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772, volume 19, s.v. « Lumière »)

Aujourd'hui, on définit la lumière comme étant une « radiatio[n] au double aspect corpusculaire et ondulatoire dont la vitesse de propagation atteint environ 308'000 kilomètres par seconde » ([www.cnrtl.fr/lexicographie/lumiere](http://www.cnrtl.fr/lexicographie/lumiere)). Autrement dit, l'énergie que libèrent certains corps comme le soleil notamment se propage sous forme d'onde électromagnétique dans l'espace. Notre œil est sensible aux ondes qui mesurent entre 380 et 780 nanomètres. Les cellules photosensibles (les cônes) se trouvent au centre de la rétine et réagissent aux ondes de ce spectre en transformant le signal électromagnétique en signal nerveux. Trois différents types de cônes s'occupent de cette transformation ; les uns sont sensibles aux ondes de basse longueur d'onde (autour de 400nm), d'autres aux ondes de moyenne longueur (autour de 500nm). Les derniers réagissent aux ondes de grande longueur d'onde (autour de 600nm). Le signal nerveux est envoyé au cerveau et ce n'est que

lui qui produit, enfin, une sensation colorée, par exemple de bleu si la longueur d'onde est basse ou de rouge si elle est grande.



Ce qu'on définit comme étant de la lumière correspond en fait à un large spectre de sensations colorées. Lumière et couleurs entretiennent donc une relation de cause *physique* (l'onde électromagnétique) à effet *physiologique* (la sensation colorée), ou dans les mots du poète Johann Wolfgang Goethe : « [I]es couleurs sont les actions de la lumière, ses actions et ses passions. » (J.W. Goethe, *Le traité des couleurs*, 1810).

Puisque l'obscurité est absence de lumière, les cônes photosensibles ne sont pas activés. L'être humain est alors aveugle. Lorsqu'il y a une très faible lumière, ce sont toutefois les bâtonnets de la rétine oculaire qui assurent une vision partielle car achrome, c'est-à-dire sans couleurs (cf. chapitre 2.1.).

### **Théories des couleurs**

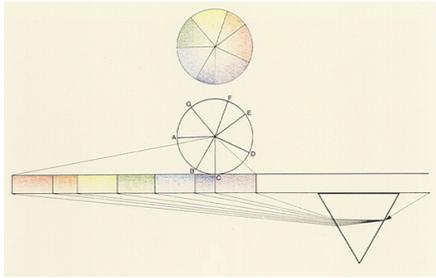
Le sujet de la lumière amène foncièrement au sujet des couleurs. Puisque lumière et couleurs sont de grande importance pour la création artistique, la suite présente brièvement le rapport entre la lumière et les couleurs tel que pensé par Aristote, Newton et Goethe. Les théories de ces trois personnalités ont eu une influence considérable sur la création artistique.

Aristote (IV<sup>ème</sup> siècle av. J.C.)

Dans les théories antiques et notamment celle d'Aristote, la lumière et les ténèbres sont à l'origine de toutes les couleurs visibles à l'œil humain. Effectivement, Aristote considère que la lumière et

l'obscurité enfantent toutes les couleurs. Il établit par conséquence une échelle chromatique qui positionne aux extrémités le blanc et le noir qui symbolisent respectivement la lumière et l'obscurité. Entre ces deux extrémités, il dispose les autres couleurs fondamentales selon leur proximité avec l'un ou l'autre de ces deux pôles. L'échelle chromatique d'Aristote contient donc sept couleurs qui sont le blanc, le jaune, le rouge, le violet pourpre, le vert, le bleu foncé et le noir.

Isaac Newton (1643 -1727)

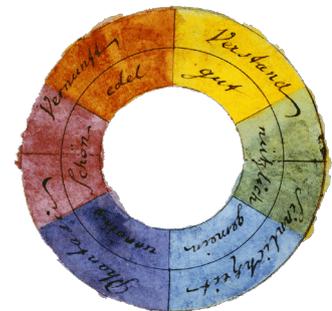


La théorie chromatique d'Aristote fait autorité jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle et ce ne seront que les écrits d'Isaac Newton qui amèneront un changement de paradigmes. Dans son ouvrage *Opticks* de 1704, Newton affirme que les couleurs ont une origine lumineuse et qu'elles sont les constituants mêmes la lumière. Elles ne naissent pas du mélange de plus ou moins de

lumière et d'obscurité, mais elles constituent la lumière : ce sont des *couleurs spectrales*. En ce qui concerne l'obscurité, elle sort du système chromatique car elle est considérée comme absence de lumière. Et qui dit absence de lumière, dit aussi négation de couleur. Pareillement, la couleur blanche est évincée du système chromatique puisqu'elle est pensée comme le contenant de toutes les couleurs (Newton parle de « lumière blanche »). Autre innovation amenée par Newton, il dispose les couleurs fondamentales de façon circulaire et non plus linéaire. Son cercle chromatique se compose donc de sept couleurs (rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet) ; le blanc et le noir sont relégués à des non-couleurs. Par ailleurs, le choix du nombre de couleurs fondamentales est dû au nombre des tons de la gamme musicale ; ce qui indique sa nature aléatoire. Les couleurs retenues dans le cercle chromatique correspondent grosso modo aux couleurs de l'arc en ciel, ou aux couleurs obtenues par la décomposition d'un faisceau lumineux à l'aide d'un prisme.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

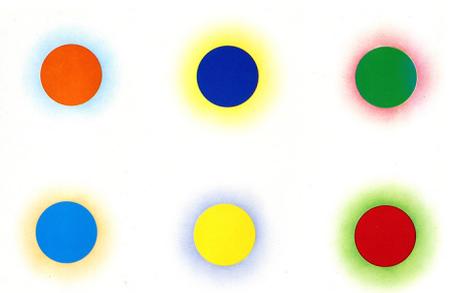
Goethe s'oppose à la théorie physique des couleurs spectrales et rédige un traité des couleurs (*Le traité des couleurs*, 1810) qui aura une influence non négligeable sur le peintre William Turner ou encore, plus proche de nous, Paul Klee. Goethe défend en effet l'idée d'une polarité des couleurs à l'instar d'Aristote, tout en remplaçant le noir et le blanc par le bleu et le jaune, car l'un comme l'autre seraient les couleurs qui dans la nature se rapprochent les plus de l'obscurité et de la lumière.



Contrairement à Newton, Goethe aborde le sujet des couleurs d'un point de vue symbolique et sensoriel, réfutant ainsi l'approche rationaliste. Cette approche l'amène à mentionner des aspects

qui préoccupent davantage le domaine artistique, par exemple les couleurs appelées « chimiques », c'est-à-dire les substances colorées. Goethe développe en outre le concept des *couleurs secondaires* et *complémentaires*. Se basant sur les trois couleurs primaires des peintres – le rouge, le bleu et le jaune – Goethe observe premièrement que le mélange de deux couleurs primaires donne une couleur secondaire. Les trois couleurs secondaires ainsi obtenues sont le violet, l'orange et le vert. Deuxièmement, il affirme qu'un rapport de complémentarité existe entre une couleur secondaire et la couleur primaire qui n'est pas son constituant (entre le vert et le rouge, par exemple). Ce rapport se manifeste quand l'œil fixe pendant un moment une couleur et dirige ensuite le regard sur une surface blanche : la forme colorée préalablement regardée apparaîtra dans la couleur complémentaire. Ce phénomène est dû à une fatigue sensorielle qui amène le cerveau à stimuler les cônes reposés, non activés. Le rapport de complémentarité produit donc un effet de harmonie perceptive (cf. grands panneaux dans la salle de médiation).

Le mathématicien Newton et le poète Goethe sont représentatifs de l'ensemble des chercheurs qui ont développé la théorie des couleurs et de la lumière. Les scientifiques, les artistes et les amateurs d'art se sont en effet mutuellement nourris de leurs découvertes respectives. Mentionnons par exemple Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) qui, chargé de la direction des Manufactures royales des gobelins en raison de son savoir de chimiste, publie en 1839 le livre *Loi du contraste simultané*. Dans cet ouvrage, Chevreul expose de manière très détaillée et quelque peu aride comment la proximité de deux couleurs complémentaires les influence en intensité et luminosité. La découverte



de cet effet optique, très important pour tous les métiers d'art mais aussi les artistes, n'a été connue par ces derniers qu'à travers la diffusion dans la presse artistique. Enfin, le succès de cette loi fut assuré grâce à la publication notamment des schémas explicatifs de Chevreul (cf. la planche ici reproduite) dans la *Grammaire*

*des arts du dessin* en 1867 par Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts de Paris et membre de l'Académie.

### **Les couleurs primaires matérielles et spectrales**

Un siècle avant les théories de Newton se forge dans le milieu artistique la convention des trois substances colorées fondamentales, ou primaires, qui sont le rouge, le jaune et le bleu. À partir de ces matières colorées il est en effet possible d'obtenir presque toutes les autres tonalités.

Or, sur la base de la théorie des couleurs spectrales de Newton, les physiciens Thomas Young (1773-1829) et à sa suite Hermann von Helmholtz (1821-1894) déclarent cependant d'autres couleurs comme étant primaires : le vert, le rouge et le bleu. Cette triade des couleurs primaires spectrales est encore admise aujourd'hui. Les couleurs secondaires sont alors le magenta, le cyan et le jaune. Plus que jamais, cette différenciation entre couleurs primaires *spectrales* et *matérielles* garde aujourd'hui son importance. Les couleurs spectrales sont en effet celles qu'utilise le domaine de la diffusion d'images sur tubes cathodiques (notamment la télévision et l'ordinateur) et celui de l'impression en quadrichromie (où les couleurs complémentaires sont complétées par le noir).

Notons que le mélange des trois couleurs *spectrales* et celui des trois couleurs *matérielles* n'aboutit pas au même résultat. Alors que le premier produit de la lumière blanche, le deuxième produit une couleur sombre et brunâtre. L'explication de cette différence est de Hermann von Helmholtz : il s'agit d'un mélange additif quand on utilise des couleurs spectrales, et d'un mélange soustractif quand on a recours à des couleurs matérielles. Le premier mélange ajoute des sensations lumineuses à l'œil, d'où le terme d'addition, alors que le deuxième conduit à une absorption progressive des rayons lumineux. D'où le qualificatif de soustraction. (Cf. salle de médiation)

### **Découvertes scientifiques et vulgarisation**

De nombreuses découvertes optiques et physiques vont marquer le XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècle. Malgré leur complexité, certaines de ces théories ont pénétré dans le milieu artistique et cela grâce aux théoriciens d'art tels que Charles Blanc (1813-1882) ou Ogden Nicholas Rood (1831-1902). La *Grammaire des arts du dessin*, publiée en 1867 par Blanc, et le manuel de Rood, *Modern Chromatics* (1879), ont vulgarisé des traités scientifiques et ont ainsi profondément influencé les peintres de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle (Plus d'informations au sujet des effets optiques dans les fiches pédagogiques « Questions de couleurs »).

### 1.3. Symbolisme des lumières et ténèbres

Dans l'exposition « Lumières et ténèbres ... », un fort accent est mis sur la symbolique de ces deux termes (cf. les œuvres exposées dans les deux salles concomitantes au premier étage de la villa « Bechler »). La dualité formée par « lumières et ténèbres » évoque en effet un riche ensemble de symboles, tantôt issus de la tradition chrétienne, de la mythologie antique ou encore des théories alchimistes, ésotériques et autres. La suite n'effleurera que brièvement ce vaste univers symbolique. Il va sans dire que le domaine symbolique relève de l'ordre de l'arbitraire culturel qui est très fortement influencé par le contexte spatio-temporel. Tout domaine symbolique se caractérise donc par ses paradoxes et ambiguïtés inhérentes.

« Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. »  
(*Genèse*, d'après Alice Fabienne 2014, p. 17).

Comme en témoigne cet extrait de la Genèse, la lumière et l'obscurité sont des valeurs complémentaires et alternatives qui apparaissent aussi bien dans les explications sur l'origine du monde que dans celles sur les cycles historiques. À toute époque sombre succède une époque régénérée et lumineuse. Cette dialectique est présente dans la Bible et dans de nombreux autres textes religieux, comme le Coran, les écrits bouddhistes ou aussi taoïstes.

#### Lumière

« Post tenebras lux », « après les ténèbres, la lumière ». Cette phrase tirée de la Vulgate du *Livre de Job* dans l'ancien Testament devient la maxime des réformateurs calvinistes. Dans la tradition chrétienne, la lumière solaire exprime la force féconde qui garantit la vie sur terre. D'où son association à la puissance divine, aux espoirs humains mais aussi à la crainte due à cette dépendance du destin humain envers la lumière. Chaque matin, avec le retour du soleil, la vie humaine renaît et son salut est assuré. La lumière est considérée comme une expression divine et spirituelle car elle a été séparée des ténèbres par une force majeure. La lumière succède aux ténèbres, autant dans la conception de l'ordre cosmique que dans celle, intérieure, de l'ascension spirituelle. En tant qu'ordonnement du chaos, la lumière représente en effet aussi la reconnaissance et l'illumination. Par extension, elle est le Verbe, elle est Dieu même. Or, cette association entre divinité et lumière se retrouve également dans la mythologie égyptienne (par exemple dans ses dieux Khépri, Rê et Atoum, dieux respectivement du lever de soleil, du soleil à son zénith et du coucher de soleil) ou aussi dans la mythologie persane (qui oppose le dieu de la lumière et fertilité, Ormazd, au dieu de l'obscurité et de la mort, Ahriman). La lumière symbolise par conséquent aussi toute révélation divine. Epiphanie ou

apparition, la présence du nimbe assure la reconnaissance d'un être comme étant un revenant de l'au-delà :

« Seigneur mon Dieu, tu es si grand ! Vêtu de splendeur et d'éclat, drapé de lumière comme d'un manteau, tu déploies les cieux comme une tenture. » (Psaume CIV, *Ancien Testament*)

### **Ténèbres**

La lumière est donc un symbole d'amour, de vie, de salut et de bonheur que Dieu accorde aux humains. Les ténèbres, au contraire, symbolisent le mal, le malheur, le châtement, la perte et la mort. Sur la base du prologue de l'Évangile de Jean et d'écrits ultérieurs (notamment les écrits moraux de la *Didachè*, document daté vers le I<sup>er</sup> ou II<sup>ème</sup> siècle), s'affrontent sur la surface de la terre ceux qui empruntent les chemins de l'Amour, de Dieu lumière, et ceux qui suivent Satan, le prince des ténèbres. Cette dichotomie est aujourd'hui encore très présente dans les discours politiques anti-islamistes. En philosophie de l'esprit, Platon forge dans son dialogue *Phédon* l'idée du dualisme en substance qui sera repris notamment par Descartes, c'est-à-dire l'opposition de l'immatériel (la lumière, l'esprit) et du matériel (le corps, les ténèbres) :

« Rappelle-toi [...] l'homme de la caverne : sa délivrance des chaînes, sa conversion des ombres vers les figures artificielles et la clarté qui les projette, sa montée du souterrain vers le soleil, et là, l'impuissance où il est encore de regarder les animaux, les plantes et la lumière du soleil, qui l'oblige à contempler dans les eaux leurs images divines et les ombres des êtres réels, mais non plus les ombres projetées par une lumière qui, comparée avec le soleil, n'est elle-même qu'une image - voilà précisément les effets de l'étude des sciences que nous venons de parcourir : elle élève la partie la plus noble de l'âme jusqu'à la contemplation du plus excellent de tous les êtres, comme tout à l'heure nous venons de voir le plus perçant des organes du corps s'élever à la contemplation de ce qu'il y a de plus lumineux dans le monde matériel et visible. » (Platon, *La République*, livre VII, allégorie de la caverne)

Enfin, l'instant pendant lequel la lumière paraît immobile et la plus intense est midi, c'est pourquoi ce pôle lui est assigné. Par extension avec le jour qui naît et meurt au lever et au coucher du soleil, la lumière et l'obscurité sont des symboles pour la naissance et la mort en général.

La suite aborde la symbolique des couleurs noir, blanc et rouge qui sont profondément liées à la dichotomie des lumières et ténèbres. Comme mentionné plus loin, les univers symboliques sont ambigus et ces trois teintes n'y échappent pas : elles ont toutes autant des valeurs positives que des valeurs négatives.

### **Le blanc**

L'ambivalence symbolique de la couleur blanche est due au phénomène naturel qui s'observe au lever et au coucher du soleil. Tantôt considéré comme étant la somme des couleurs, tantôt comme étant leur absence, le blanc rappelle effectivement les moments de début et d'aboutissement de la vie diurne, autrement dit le crépuscule. Il symbolise cet instant transitoire entre la nuit et le jour,

entre le monde visible et conscient et le monde onirique quand les êtres paraissent passifs et en suspension. Par ailleurs, cette idée de transition apparaît dans l'étymologie du mot *candidat* qui remonte au latin *candidus* (blanc), c'est-à-dire celui qui, habillé en blanc dans la Rome antique, est susceptible de changer de condition sociale.

Le blanc est la couleur cardinale des pôles Est et Ouest. À l'Est, elle signifie le retour et le riche potentiel qu'amène l'aube ; le blanc va alors de la matité vers la brillance. À l'Ouest, au contraire, le blanc annonce la disparition de la conscience et des couleurs diurnes, la mort et le monde lunaire, froid et femelle. De la brillance, il va vers la matité. Le blanc est la couleur des revenants, des vampires, des spectres et apparitions, eux qui ont transi dans un monde au-delà et invisible et qui n'ont plus de sang.

Le blanc a longtemps été la couleur du deuil, par exemple à la cour des rois de France ou aussi Orient, notamment en Polynésie. Effectivement, dans toute pensée symbolique, la mort précède la vie, la naissance est une renaissance. Le deuil blanc renvoie donc à l'idée d'un état transitoire du défunt, qui renaîtra dans l'ici-bas ou ressuscitera dans l'au-delà. Il évoque donc un deuil prometteur.

En tant que couleur de l'état passif qui précède l'aurore, le blanc symbolise en outre la pureté. Rien n'a encore été accompli, le blanc est une couleur virginale. Elle évoque l'éveil, le devenir et les promesses. La blancheur de la lumière diurne, qui annonce l'aurore et qui marque la transition vers la brillance et l'état conscient, est la couleur de ceux qui se relèvent, victorieux, après les épreuves des ténèbres. Par conséquent, le blanc est aussi la couleur de la sagesse, de l'être qui se préoccupe des choses de l'au-delà et qui n'est plus mêlé aux soucis obscurs de ce monde.

(Par exemple : Julie Schätzle, *Conte XVI*, non daté, au premier étage, salle 4)

## **Le noir**

Contre-couleur du blanc, le noir est considéré comme absence et négation des couleurs et comme leur synthèse (ceci notamment dans l'Islam). Le plus souvent, le noir est associé aux ténèbres et à la substance universelle lors de l'indifférence originelle. Il évoque donc principalement le chaos, l'enfer et la mort. Le deuil porté en noir, comme introduit par les Romains, renvoie à la perte définitive de l'être, à la chute dans le Néant où il n'y a plus que passivité absolue et extrême. L'aspect d'obscurité et d'impureté du noir évoque également les eaux inférieures, les profondeurs abyssales, les gouffres et les ténèbres de la nuit. Le noir est en outre la couleur de la condamnation et, par extension, du renoncement à la vanité de ce monde. En témoignent les habits monacaux chrétiens et musulmans. Symboles des dessous du monde, le noir est la couleur de Satan, le prince des Ténèbres.

Le noir évoque le mal mais aussi la tristesse et l'angoisse, l'inconscience et la mélancolie. Ainsi, c'est la bile noire qui fut longtemps pensée comme raison des états dépressifs. D'après cette théorie antique des humeurs qui perdura jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, la couleur noire symbolise donc le pessimisme et le malheur.

Cependant, le noir fait également appel à un aspect symbolique positif, celui de la fertilité. En effet, en Egypte ancienne et dans d'autres régions nord-africaines, le noir rappelle les nuages noirs et fertiles car elles annoncent la pluie. De même, il renvoie au dessous de la terre, aux ténèbres, qui régénèrent le monde diurne, tel un ventre. Dans ce ventre noir opère d'ailleurs le feu rouge qui rappelle le sang ; d'où le parallélisme entre ces deux teintes.

Le noir et le blanc s'affrontent et se complètent donc en tant que référents universels de la lumière et de l'ombre, du jour et de la nuit, de la connaissance et de l'ignorance ainsi que du ciel et de la terre, de l'amour et du malheur.

(Par exemple : Rémy Zaugg, *Sisyphé*, 1967-78, au premier étage, salle 4)

### **Le rouge**

À l'instar du blanc qui évoque tantôt la vie diurne, tantôt le monde de l'au-delà, le rouge déclenche également un symbolisme ambivalent. D'un côté, il porte en lui un aspect diurne et vif mais de l'autre, il dénote aussi un aspect sombre, secret et vital à l'image du sang des menstruations. Le rouge est de ce fait un symbole universel de la vie. Il évoque la chaleur et l'éclat du feu tout comme l'ardeur la colère et la cruauté du sang. Le sang et le feu incitent à l'action mais aussi à la vigilance. Action et vigilance renvoient à ardeur, jeunesse, santé et amour ainsi qu'à alerte, libido, mort et oppression. Le symbolisme solaire du guerrier amant médiéval (citons Roland, le héros de la *Chanson de Roland*, chanson de geste du XII<sup>ème</sup> siècle) est susceptible de se retourner en symbolisme infernal d'un être aveuglé par ses passions (par exemple Othello dans les représentations de Eugène Delacroix, 1847).

Avec le blanc, le rouge est également la couleur de Jehova dans la tradition judéo-chrétienne : le premier symbolisant la sagesse, le deuxième l'amour. Ces deux couleurs partagent donc leur dialectique de ciel et d'enfer.

Le rouge renvoie autant au feu des terres situées au-dessous du monde visible qu'au ventre qui digère ou à l'utérus féminin. Caché dans le sombre, il transmute la substance de la vie à la mort et vice-versa. Dans l'alchimie, le rouge est de ce fait la couleur qui renvoie à la phase d'incandescence des matières. Enfin, le rouge est aussi la couleur des maisons closes et des habits des prostituées à

cause de la lumière rouge qui rappelle que la pulsion humaine à laquelle ces maisons sont vouées est moralement sanctionnée.

(Par exemple : Coghuf, *Amour au clair de lune*, 1926, au premier étage, salle 4)

## 2. Lumières et ténèbres dans l'art

### 2.1. Effets de la lumière sur les surfaces : le clair-obscur

Le premier chapitre a démontré que le thème de la lumière amène inévitablement au thème des couleurs car le cerveau interprète les rayons lumineux comme sensations colorées. Or, ces sensations varient en termes de saturation et de luminosité, c'est-à-dire de leur proximité avec la teinte « pure », non mélangée, et de leur positionnement sur l'échelle de clarté. Percevoir un objet signifie donc interpréter une multitude de stimuli colorés, stimuli dont un artiste tiendra compte, ou pas, dans son œuvre.

Longtemps utilisées à des fins symboliques ou rituelles, les œuvres d'art répondaient aux codes et symboles établis par la communauté à laquelle elles étaient destinées (par exemple, les cycles d'histoires bibliques au Moyen-Âge ou la peinture dans l'Égypte antique). Ceci garantissait la reconnaissance du sujet représenté. Il était donc moins important de traiter le sujet de manière naturaliste. Par conséquent, les objets représentés n'étaient pas modelés par des variations lumineuses ou des ombres et se définissaient mais présentaient des couleurs locales convenues, c'est-à-dire des couleurs propres à l'objet vu sous une lumière neutre.

Autour de 1400 notamment, on observe un changement de paradigmes. En effet, dans de nombreux foyers artistiques, il y a un regain d'intérêt pour les effets de relief, de volume et de profondeur obtenues grâce au jeu de la lumière sur les surfaces. Bien que timide, il y a effectivement apparition d'ombres portées mais surtout un important développement de la représentation des ombres propres et des valeurs lumineuses. Notons qu'avec la représentation des ombres, la composition des œuvres s'est notablement complexifiée. L'utilisation de la couleur connaît également un développement important : des différences de saturation et de luminosité définissent subtilement les objets en fonction de l'incidence de la lumière choisie par l'artiste. La graduation chromatique est le fruit d'une technique dite du *clair-obscur*, développée jusqu'à son perfectionnement et raffinement par Léonard de Vinci (aboutissant ainsi à ce qu'on appelle le *sfumato*, en français *l'évanescent*). Cette technique consiste à assombrir ou éclaircir graduellement la couleur locale, ce

qui met en emphase certains détails grâce aux contrastes de clarté. De même, cette technique contribue de façon primordiale à la création d'un rendu volumétrique des objets représentés.

(Par exemple : l'œuvre d'Ignacio Ruiz, *Miroir*, vers 1979, au deuxième étage, salle 1)

## 2.2. Ambiances diurnes et nocturnes

Notons que les valeurs lumineuses diurne, nocturne et crépusculaire sont très différentes : « [l]a variation régulière de l'éclairément au cours des vingt-quatre heures nous fait diviser la journée en trois périodes distincts [...] et la physiologie visuelle les a reliés au fonctionnement des bâtonnets et des cônes, cellules réceptrices de la lumière de la rétine. » (Philippe Lanthony 2009 : p. 151)

Dans un tableau, l'artiste ne peut pas s'appuyer sur la luminosité objective de la matière colorée qu'il utilise pour représenter les valeurs diurne ou nocturne. D'où l'existence d'indices qui évoquent le niveau lumineux, par exemple une ambiance bleuâtre renvoie à la nuit. En effet, l'être humain distingue les formes de façon médiocre pendant la nuit et il ne voit pas de couleurs (cf. chapitre 1.2.). Bien que la vision nocturne soit donc incolore, les indices artistiques caractérisant les scènes nocturnes sont, depuis l'Antiquité, les ambiances bleues ou noires et blanches. Pour peindre le crépuscule, les artistes recourent au contraire à des contrastes forts entre zones à forte et faible luminosité ainsi qu'à des modulations chromatiques subtiles. Etant donné que les rayons lumineux du soleil traversent à cet instant une couche atmosphérique très importante, les couleurs rouges et notamment le pourpre sont les couleurs les plus fréquentes. L'ambiance diurne, enfin, se caractérise par une luminosité intense, quasi aveuglante, qui rend visible toutes les couleurs du spectre. La valeur lumineuse des couleurs ainsi que le choix chromatique permettent donc au spectateur de reconnaître l'ambiance représentée dans un tableau (par exemple dans le tableau de Serge Voisard, *La Place du collège de Moutier*, 1956, au deuxième étage, salle 1).

Cet intérêt pour les jeux lumineux des surfaces colorées et des phénomènes chromatiques en général se traduit, depuis la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, également dans des œuvres abstraites. Libérés de la contrainte figurative, de nombreux artistes ont en effet analysé ces variations, contrastes et graduations de clair-obscur en se limitant à garder de ces observations que l'aspect chromatique. Ainsi apparaissent par exemple des tableaux où gradations de clarté et contrastes entre teintes saturées créent des motifs géométriques abstraits.

(Par exemple : Richard Paul Lohse, *Six rangées de couleurs systématiques verticales du vert au jaune*, 1970, au premier étage, salle 1)

### 2.3. Fascination nocturne et représentations d'éclairage

La lumière est un outil important pour la scénographie d'une image comme elle l'est sur un plateau de théâtre. Illuminer tel visage ou tel autre, en laisser un autre sombrer dans l'obscurité n'est pas chose anodine et augmente, au contraire, profondément l'effet dramatique. Les scènes d'intérieurs ou d'ambiances nocturnes se prêtent tout particulièrement à la mise en scène expressive parce que ces situations nécessitent un éclairage artificiel et de ce fait dirigé. Dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, de nombreux artistes sont attirés par le jeu avec la lumière et l'ombre ; ainsi Caravage (1571-1610) en Italie ou encore Rembrandt Van Rijn (1606-1669) en Flandres. Caravage notamment dirige un éclairage violent souvent latéral sur ses personnages, ce qui met en exergue leur gestuelle et leur mimique. Cet éclairage, dont la source n'apparaît pas elle-même dans les tableaux, met en opposition le fond sombre et indéfini et les parties illuminées qui s'en détachent sans transition graduelle. Cette utilisation exacerbée du clair-obscur et des tons sombres sera prolongée et développée par divers peintres italiens et espagnols, appelés les *Tenebrosi* en raison précisément de leur goût prononcé pour les ambiances ténébreuses.

En ce qui concerne la représentation des ombres, il est important de mentionner le changement de paradigme amené par les impressionnistes dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Effectivement, leur pratique de la peinture en plein air les conduit à privilégier les couleurs pures au détriment des couleurs rompues et des teintes brunes. Aussi se rendent-ils compte que la lumière intense brouille les lignes et aplatit les volumes. La touche se fait donc de plus en plus légère et juxtaposée. Les tableaux représentent moins la réalité matérielle des sujets mais plutôt leur sensation colorée. Ainsi, ils obtiennent un effet d'instantanéité telle qu'observée aux bords des rivières, dans les champs ou



en milieu urbain. La diversité des phénomènes météorologiques représentés déclinent ainsi leurs sujets pourtant similaires. Leur traitement des zones d'ombres est étonnant pour le public contemporain, habitué à des teintes brunes et rompues : les impressionnistes ont recours à des teintes mauves, bleues, voire vertes. Ces teintes paraissent d'une part, mieux satisfaire leur observation selon laquelle l'ombre n'est pas une zone noire où la lumière serait absente mais bien « une zone moins claire que la surface sur laquelle elle se trouve, [et que] sa valeur lumineuse peut varier de façon considérable en fonction de l'intensité de l'éclairage et des sources secondaires de lumière. » (Philippe Lanthony 2009, p. 97).

Charles Robert, *Au jardin*, 1936, huile sur toile, 140 x 90 cm, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.

D'autre part, il faut également mentionner que le bleu outremer, le violet et le mauve sont des nouvelles teintes synthétiques qui arrivent sur le marché autour de 1860 et élargissent ainsi notablement la palette des peintres. Charles Robert démontre dans son tableau des trois enfants au jardin, ici reproduit, comment les contrastes de teintes saturées ou la graduation à l'intérieur d'une même teinte colorée produit un effet d'ombre tout aussi convaincant que ne le serait l'utilisation d'un brun.

Autour de 1800, l'éclairage au gaz change profondément la vie nocturne : Londres illumine le pont du Westminster dès 1813 au gaz et, la première en Europe, Bruxelles fournit dès 1825 tout son réseau urbain au gaz. Or, la vie nocturne connaît un véritable bouleversement autour de 1880 avec le développement de l'électricité et de l'éclairage électrique. L'obscurité est bannie des rues et des appartements, les villes se parent de toutes les couleurs grâce aux écriteaux publicitaires fluorescents et la vie nocturne des scènes des théâtre et d'opéra attire un public très nombreux. L'éclairage moderne change la scénographie des villes et leur confère une ambiance nocturne d'une nouvelle expressivité : celle de la modernité et du progrès industriel. Malgré l'obscurité, des espaces de vie consacrés à l'amusement surgissent et chassent ainsi les angoisses et cauchemars nocturnes. La nuit se remplit de couleurs et de vie, les ténèbres paraissent évincées. Les spectacles de danse, théâtre et opéra tirent profit des possibilités offertes par l'électricité avec des créations lumière qui accentuent les protagonistes et accessoires. Le monde du spectacle nocturne devient un sujet de prédilection pour les artistes.



Or, la source même de lumière n'est que rarement représentée dans les œuvres hormis dans les tableaux des ténébristes du XVII<sup>ème</sup> siècle déjà mentionnés. En tant que symboles de la vie moderne et nocturne, les lustres, enseignes lumineuses et lampes font cependant apparition dans de les œuvres d'art de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans le tableau représentant une trapéziste de Jean-François Comment (1954), le fond abstrait est articulé par trois zones de couleur saturée qui créent des contrastes nets. Le thème évoque l'univers nocturne du cirque, illuminé par la lumière de projecteurs. La surface ronde de couleur jaune fait justement allusion aux faisceaux de lumière émis par ce type d'éclairage.

François Comment, *Acrobate vert/rouge*, 1954, 60.5 x 43 cm, Monotype, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.

L'enthousiasme que suscite l'éclairage électrique au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle se répercute dans la production artistique, et cela non seulement en peinture ou gravure, mais aussi en art plastique. Lázló Moholy-Nagy par exemple crée dans les années 1920 une œuvre intitulée *Licht-Raum-Modulator* qui utilise de nombreuses ampoules électriques. L'arrivée du tube néon provoque un engouement comparable parmi les artistes de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Dan Flavin (1933-1996) excelle avec ses installations de tubes néon qui évoquent le monde consumériste de la publicité mais produisent également une ambiance lumineuse plus aérienne et immatérielle, rappelant également la lumière évanescence et colorée des vitraux.

(Par exemple : Théo Kerg, *Carrousel des Ombres, Zytglogge*, 1947, au premier étage, salle 2)

#### **2.4. Intégrer la lumière réelle du spectateur**

Certains artistes confèrent un « espace temps » très précis à leurs œuvres, utilisant différents indices chromatiques ou figuratifs pour indiquer une ambiance nocturne ou une lumière aveuglante de midi. D'autres jouent délibérément avec ces indices dans le but de laisser leur œuvre dans un flottement atemporel et énigmatique ou équivoque. Cela étant, il y a non seulement une lumière artistique, choisie par l'artiste en fonction de ses besoins narratifs et de composition, mais les œuvres d'art se trouvent elles-mêmes, en tant qu'objets physiques, dans « l'espace temps » du spectateur. Spectateur et œuvre d'art deviennent de ce fait complices dans le partage de la lumière ou de l'obscurité qui les entoure. Cette complicité se manifeste tout particulièrement lorsque un spectateur regarde une œuvre et, gêné par un éclairage mal positionné ou un rayon de soleil, se déplace afin d'éviter les reflets de lui-même et de son environnement.

Or, certains artistes jouent avec la complicité momentanée qui s'installe entre le spectateur et l'œuvre d'art en utilisant consciemment des matières réfléchissantes, tel que miroirs, verres ou résines. Le spectateur est inclus dans l'œuvre d'art, il y voit son propre reflet ou celui de son environnement, que ce soit de façon nette ou distordue. Ainsi, il paraît participer de l'œuvre, ce qui favorise son implication.

(Par exemple : Michel Huelin, *Sans titre*, 1997, au deuxième étage, salle 2)



Combinant deux aspects de l'exposition – présence d'une source lumineuse et reflets de lumière – l'œuvre d'Isabelle Krieg, *Frau, weich, mit Rückgrat* (Femme, malléable, avec colonne vertébrale, 2007, collection du Musée jurassien des arts, Moutier), confronte le spectateur à sa propre image, rendue possible grâce aux miroirs et à une source de lumière partagée et réelle. Le spectateur est véritablement immergé dans

le for intérieur de cet objet ready-made, familier à tout un chacun. Plongé dans une véritable introspection, le reflet du spectateur s'oppose à la colonne vertébrale. Surgissent ainsi de nombreuses associations suggérées par cette armoire à pharmacie. D'une part, contenant de médicaments et, de l'autre, miroir quotidiennement utilisé lors de la toilette matinale ou tardive, cette armoire à pharmacie présente autant l'apparition superficielle de l'être humain que les secrets de son antre. L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur évoque enfin l'éphémère et vulnérable condition humaine.

### 3. Lectures d'œuvres

#### 3.1. Ulrich Elsener (\*1943 à Bienne)

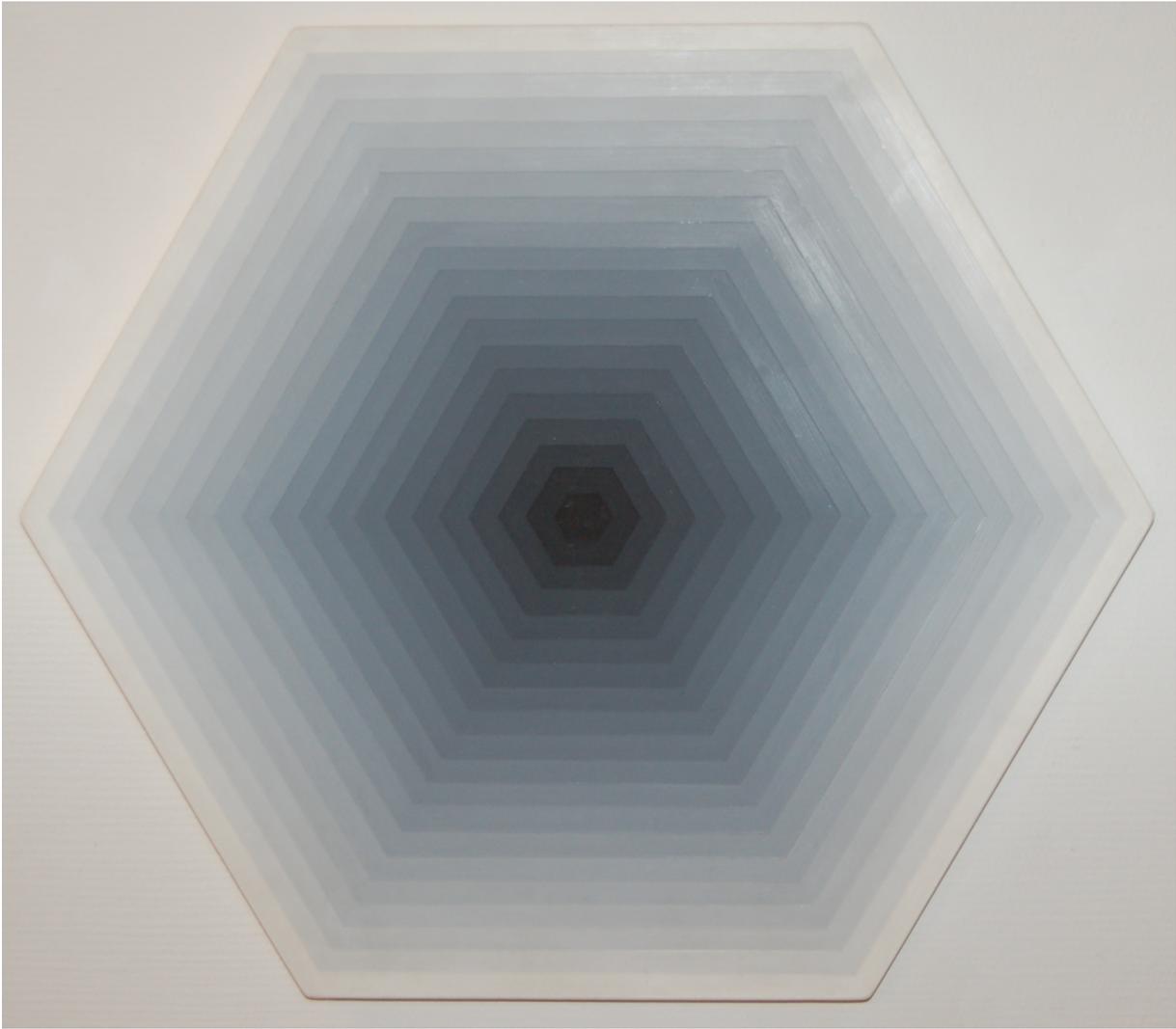
Artiste peintre et dessinateur autodidacte, Ulrich Elsener fait un apprentissage de laborantin et des études d'ingénieur chimiste au Technikum de Winterthour. Encouragé par ses amis artistes, il se consacre dès 1969 à l'art. Les premiers travaux d'Elsener témoignent de son intérêt pour l'art concret et constructiviste ainsi que pour l'art minimal. Il séjourne aux Etats-Unis et ouvre, à son retour, un atelier à Zurich et à Gênes. Depuis les années 1980, Elsener se dédie à la peinture figurative, mélangeant peinture à l'acrylique et sources photographiques dans des œuvres où les gestes suggestifs du pinceau contrastent fortement avec l'abstraction et l'anonymat de la reproduction utilisée.

Le tableau intitulé *Multiple object* (huile sur pavatex) de 1943 est accroché sur le palier du deuxième étage. Il appelle le regard du spectateur par un jeu subtil de dégradés qui le plongent véritablement dans l'œuvre. Diminution de la taille et assombrissement chromatique produisent un effet optique très puissant : le spectateur a l'impression d'être amené dans un tunnel. Cette illusion de profondeur est effectivement le résultat des propriétés spatiales des couleurs. La teinte froide, blanche, paraît reculer alors que la couleur sombre paraît avancer (cf. fiches pédagogiques « Questions de couleur », chapitre 2).

Les yeux se concentrent, essaient de cerner les différences entre les valeurs claires et sombres. Ce travail constant de focalisation se révèle impossible, le jeu chromatique subtil fatigue l'œil et trompe le cerveau : le tableau paraît en mouvement. Quand le regard se perd dans l'infini suggéré par les hexagones et qu'il se détache des détails, le tableau acquiert une profondeur tridimensionnelle mystérieuse. Ne serait-ce pas un tunnel qui s'ouvre là au regard ? Qu'est-ce qui se cache au fond de cet obscur passage ?

Du blanc aveuglant au noir mystérieux, le tableau d'Elsener présente le large spectre du degré de clarté qui amène d'une teinte à l'autre. Bien qu'abstrait, ce dégradé chromatique évoque l'instant crépusculaire des premières lumières matinales qui annoncent le retour du jour. En outre, ce jeu chromatique fait également penser à la conception d'Aristote selon laquelle le noir et le blanc génèrent, par leur mariage, toutes les autres couleurs. Théorie des couleurs, effets optiques et symbolisme des couleurs, le *Multiple object* d'Ulrich Elsener rassemble donc plusieurs notions clés de l'exposition.

*Tableau exposé au palier du deuxième étage : Ulrich Elsener, Multiple object, non daté, huile sur pavatex, hexagone 25 cm de côté, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.*



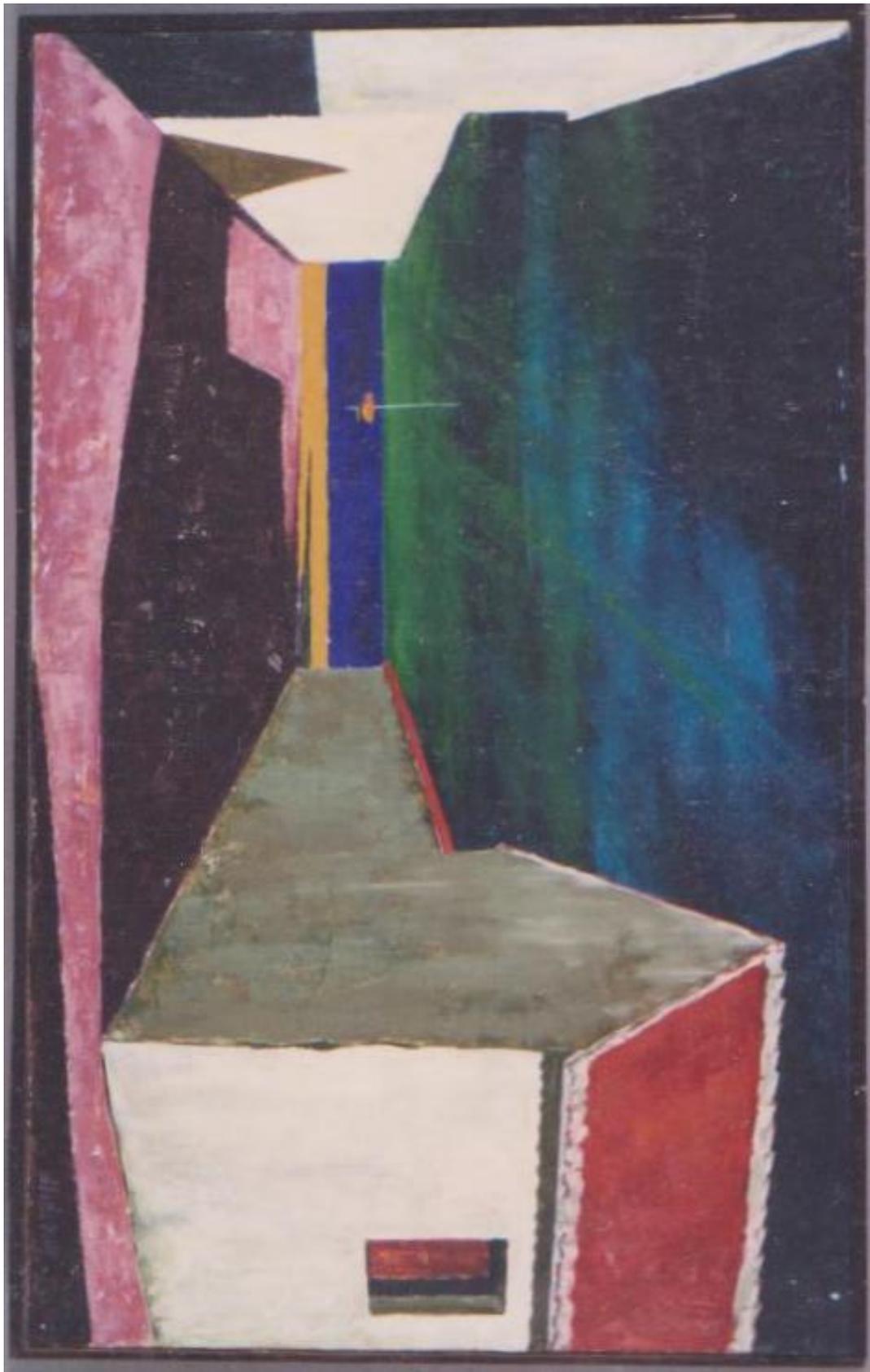
### **3.2. Denis Adatte (1936 – 1973)**

Dans le tableau de 1967 (*Fuengirola-Espagne*), une vue en perspective s'ouvre sur une ruelle qui amène à la plage. Sur l'étendue d'eau (un lac ou la mer ?), on aperçoit un bateau qui a baissé sa voile. Pas un souffle d'air ne semble donc agiter ce paysage, bien que le ciel soit peint avec des traits énergiques d'une couleur sombre, allant du bleu au noir avec des accents en vert qui paraissent annoncer une tempête. Serait-ce le silence avant la tempête ? Deux maisons longent la ruelle. Un toit rouge et un volet fermé, également rouge, caractérisent sommairement celle de droite. Le sol de la ruelle elle-même est aussi peint en rouge clair qui tend vers le pourpre. Dans ce paysage, aucune trace autre que celle des maisons et du bateau témoigne d'une quelconque présence humaine.

Notons les forts contrastes créés par une source de lumière provenant de la droite. Elle projette de longues ombres portées dans ce paysage silencieux. La source de lumière n'est pas visible mais elle contribue considérablement à l'impression de profondeur du tableau, obtenue également grâce à la vue en perspective de la maison de droite. La technique du clair-obscur est ici magistralement utilisée pour rendre la profondeur en faisant contraster la zone sombre, voire noire, de l'ombre portée avec les zones illuminées de la façade de la maison. Entre ces deux opposés, le mur à l'abri de la source lumineuse se distingue par sa couleur locale à mi-chemin entre la valeur de l'ombre et celle de la façade.

La valeur lumineuse participe de manière fondamentale à la création de l'ambiance très particulière de ce tableau. Ce paysage, silencieux et anonyme en raison de l'étrange absence de vie, dégage une atmosphère inquiétante. La lumière très intense et blanche apparaît froide. L'éclairage, partagé entre une source de lumière froide et un ciel obscurci et nerveux, suggère un paysage nocturne ou tempétueux, mystérieux et oppressant. Par ailleurs, les deux plans du tableau se distinguent par leurs palettes respectives : rouge et blanc au premier plan ; vert, bleu et orange au deuxième plan.

*Tableau exposé au deuxième étage, salle 1 : Denis Adatte, Fuengirola - Espagne, 1967, huile sur toile, 52 x 82 cm, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.*



### 3.3. Coghuf, pseudonyme d'Ernst Stocker (1905 à Bâle – 1976 à Muriaux)

Serrurier de formation, Ernst Stocker suit son frère à Paris où il pratique la serrurerie d'art et la sculpture. Le contexte parisien l'amène à la peinture et, dès 1927, il adopte le pseudonyme de Coghuf. Inspiré par Van Gogh, Amedeo Modigliani ou un Chaim Soutine, Coghuf crée des peintures qui se caractérisent par une fragmentation de la perspective, des contours nets et des volumes compacts. Par la suite, sa palette s'éclaircira, des zones de couleurs s'affronteront à la façon des collages et il tendra progressivement vers des compositions abstraites.

Le tableau *Amour au clair de lune* (1926) date de la première période artistique de Coghuf lorsqu'il séjourne à Paris. On y reconnaît aisément, au premier plan, un chat noir aux yeux vert et jaune qui passe devant une femme et se retourne vers le spectateur. À côté de la femme, en contrebas, on distingue un buste d'homme sur un fond citadin. En effet, des briques rouges évoquent les cheminées sur les toits et, au loin, d'autres bâtiments d'une ville sont illuminés par un croissant de lune très jaune.

*Amour au clair de lune* présente à la fois une structure étonnante et des couleurs pures et suggestives. L'arrière-plan du tableau sépare les parties de gauche et de droite : la femme se détache sur un fond abstrait où se juxtaposent des bandes de couleur jaune, rouge, bleu et verte. L'homme au contraire est posé devant le fond figuratif, urbain et surplombé par un croissant de lune. De nombreuses séparations horizontales rythment le tableau outre cette division verticale, verticalité qui est d'ailleurs reprise dans les lignes des bâtiments, des briques ou des rayures de la chemise. Les volumes très géométriques des corps paraissent coupés en rectangles qui décomposent leur unité. Cette fracturation des volumes évoque des procédés cubistes et le traitement des couleurs suggère une approche expressive. En témoigne notamment l'utilisation anti-naturaliste dans la représentation de la peau de l'homme. Or, éléments figuratifs et couleurs sont aussi employés de façon symbolique. La robe rouge de la femme évoque la prostitution, ce qui est souligné encore par les lèvres très rouges des deux personnages. Le chat noir suggère, quant à lui, le chat du fameux cabaret de Montmartre qui s'appelait précisément *Le chat noir*. Mais il renvoie plus généralement aussi au chat noir maléfique de la sorcière qui voit dans la nuit. L'homme se fond de par sa peau bleuâtre dans l'obscurité de la nuit, seuls ses yeux sont visibles, tels des phares, et tels les yeux du chat. Le sourire timidement coquin de la femme défie l'expression plutôt triste de l'homme.

Coghuf crée donc un univers symbolique très fort : couleurs et symboles narratifs renvoient à l'univers nocturne de la prostitution, des cabarets parisiens et, peut-être aussi, de la solitude.

*Tableau exposé au premier étage, salle 3 : Coghuf, Amour au clair de lune, 1926, huile sur toile, 56 x 69 cm, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.*



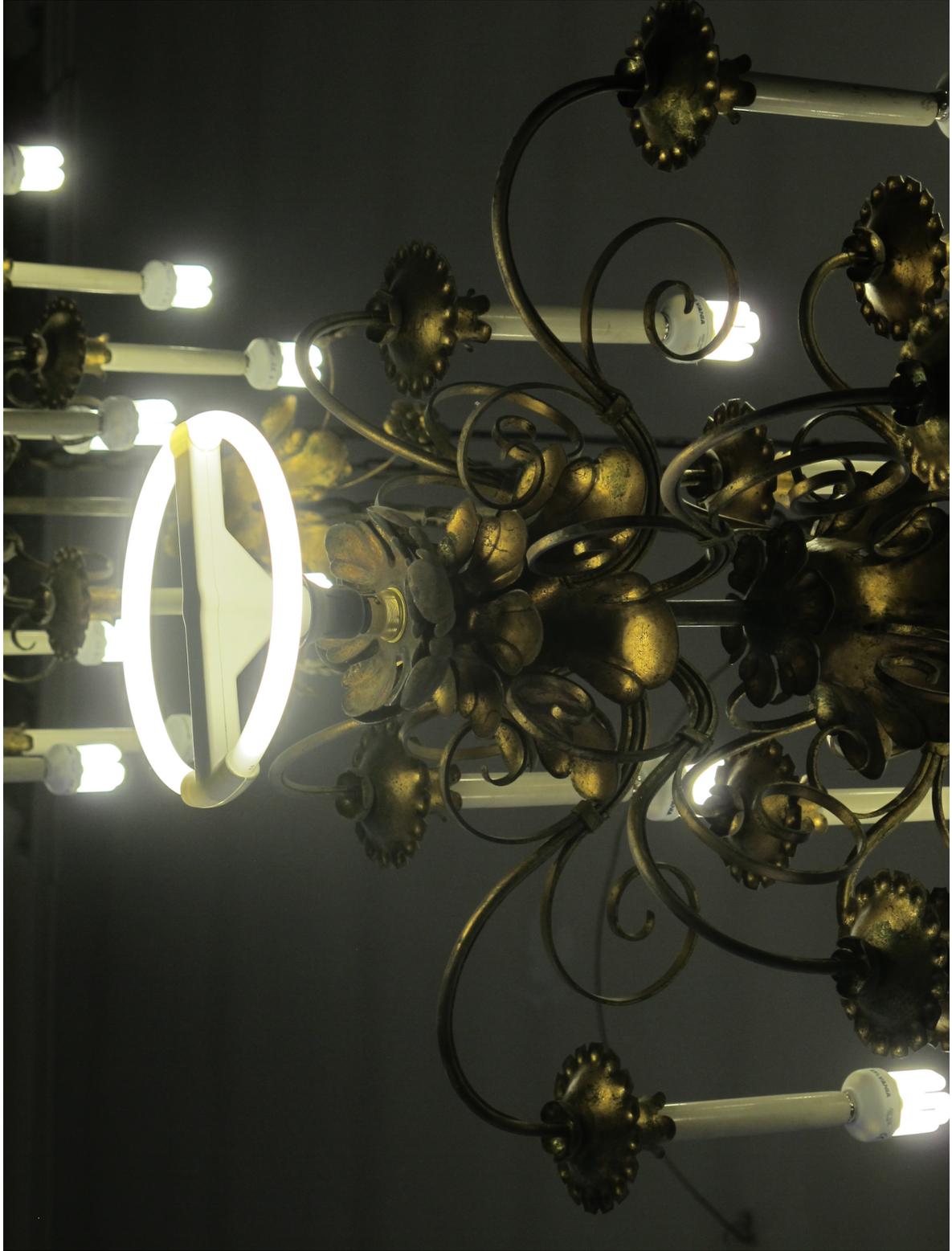
### 3.4. Mireille Henry (\*1957 à Delémont)

Artiste peintre et photographe, Mireille Henry suit une formation d'art à Bienne. Ses œuvres se caractérisent par un souci d'évoquer de façon poétique et subtile les objets du quotidien. Ses images apparaissent anodines au premier regard mais se chargent d'émotions au deuxième abord. À l'instar du papier qu'elle utilise au lieu des toiles, les œuvres peintes et dessinées de Mireille Henry se placent dans une recherche de la suggestion plutôt que de la description précise du quotidien.

La photographie exposée au Musée, *Sans titre* de 2013, s'insère dans la thématique de la représentation des sources lumineuses. Un cadrage serré présente un lustre somptueux que l'on rencontre dans les vieux restaurants ou anciennes demeures. L'objet se présente au premier coup d'œil comme un témoignage d'un passé fastueux ou, du moins, comme un objet qui imite le style de la Belle Époque. Or, il se révèle chargé d'histoire, celle qui raconte les importants changements du confort de vie du XX<sup>ème</sup> siècle. Les bougies du lustre, ou ses ampoules électriques, ont fait place à des ampoules fluorescentes. Qui plus est, un cercle en néon a été rajouté sur la partie inférieure du lustre – certainement pour des raisons de luminosité. Changement des besoins ou signe de mauvais goût ? Sans prendre position, la photographie de Mireille Henry jette un regard sur un objet anonyme mais ancré dans un héritage culturel commun. Elle tisse ainsi des liens subtils avec le spectateur en suscitant des sentiments de déjà-vu et des souvenirs et émotions individuels.

Notons également que la photographie a été considérée comme *le* médium artistique qui crée avec de la lumière. L'image apparaît plus ou moins nettement en fonction de la lumière qui tombe sur le négatif photosensible. Le médium de la photographie argentique est donc intimement lié à la thématique de la lumière et de l'obscurité, ne serait-ce que pour ses aspects techniques. Dans la photographie de Mireille Henry, les tubes de néon apparaissent avec des contours quelque peu flous, non pas nettement dessinés mais adoucis, comme peints. Le clair-obscur entre la lumière fluorescente des néons et l'arrière-fond sombre est rendu avec une certaine tendresse. En effet, l'artiste a dû surexposer le premier plan du lustre afin de rendre les détails dans l'ombre. La blancheur de la lumière néon généralement gênante s'estompe ici et se charge, au contraire, d'une symbolique quasi mystique, rappelant l'étoile qui guide dans l'obscurité.

*Photographie exposée au premier étage, salle 2 : Mireille Henry, Sans titre, 2013, photographie (tirage inkjet en 9 couleurs), 112 x 139 cm, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.*



### 3.5. Michel Huelin (\*1962 à Saignelégier)

Originaire du Jura, Michel Huelin absolue une formation artistique à Genève. Peintre et vidéaste, Huelin crée des œuvres qui témoignent de son intérêt pour les matériaux. Ainsi, il superpose des couches monochromes sur fonds en plastique créant des objets qui rappellent des peaux sèches. Jouant avec les sensations optiques, il crée également des peintures qui représentent des sujets du quotidien, reconnaissables et ambigus à la fois. À partir des années 2000, Huelin génère des compositions par ordinateur qui combinent questions éthiques et artificialité des univers créés. Ce travail se prolonge par ailleurs dans la réalisation de vidéos.

Le tableau intitulé *Fauteuil* (1997) s'insère dans la série d'œuvres dédiées aux objets du quotidien. Sur la base d'images trouvées dans des magazines et retravaillées à l'ordinateur, en estompant les couleurs originales de manière à obtenir un résultat bichrome, Huelin crée des images intrigantes de par leur sujet et technique. En effet, la surface lisse et polie des résines alkydes sur bois rapproche ce tableau d'un écran d'ordinateur qui reflète la lumière. En outre, les différentes couches de résines donnent une impression de profondeur étonnante au tableau, profondeur dans laquelle apparaît le reflet du spectateur. L'espace imaginaire qui s'ouvre ainsi est rempli uniquement d'un objet, de prime abord mystérieux mais familier à la fois. Ses contours rappellent effectivement un meuble, mais l'absence de détails rend l'identification difficile. Entre suggestion et abstraction, le regard examine la matérialité de l'œuvre en quête d'indices révélateurs. Or, celle-ci reste anonyme, sans traces d'un quelconque geste artistique. La familiarité de l'objet et l'illusion de profondeur accueillent le spectateur, accueillent son reflet dans leur univers mais le tiennent en même temps à distance en raison de l'impénétrabilité de l'image créée.

*Tableau exposé au deuxième étage, salle 2 : Michel Huelin, Fauteuil, 1997, alkyde sur bois MDF, 25 x 41 cm, collection du Musée jurassien des arts, Moutier.*



## 4. Suggestions pour la visite

Le temps de visite conseillé pour l'exposition est de 45 minutes. Cela permet d'aborder dans chacune des salles une à trois œuvres exposées. Ces œuvres peuvent être choisies en fonction du cours ou de l'appréciation personnelle (il est toujours plus facile de parler d'une œuvre qu'on apprécie ou qui soulève des questions). Ci-dessous nous proposons trois parcours de visite adaptés aux différents niveaux scolaires.

L'exposition est disposée de façon thématique. Chacune des salles de la villa « Bechler » présente donc une sélection d'œuvres de la collection du Musée regroupées selon les aspects suivants :

<u>Premier étage :</u>	salle1	Lumière et obscurité : l'origine des couleurs
	salle 2	Représentation ou présence de sources d'éclairage
	salle 3	Dimension symbolique de la lumière
	salle 4	Dimension symbolique des ténèbres
<u>Deuxième étage :</u>	salle 1	Magie du clair-obscur
	salle 2	Reflets de lumière
	salle 3	Salle de médiation

### 4.1. Niveau scolaire enfantine et primaire

Ce parcours propose d'observer dans chaque salle une œuvre dans l'objectif de :

- se concentrer sur les thématiques de l'origine des couleurs, des ombres et sources lumineuses, de l'univers symbolique des ténèbres
- entraîner l'observation et la description d'une image
- familiariser les élèves aux différentes techniques artistiques (peinture à l'huile, aquarelle, photographie, techniques mixtes, art plastique)
- permettre l'ouverture des questions soulevées par les œuvres et les relier aux expériences personnelles des élèves

#### Premier étage

- **Salle 1** : Sébastien Strahm, *Chromos*, 2012-13, aquarelle sur papier.

Cet ensemble permet d'aborder le lien entre la présence de lumière et la perception des couleurs. Les différentes couleurs et les variations de luminosité des nombreuses aquarelles permettent en outre d'aborder la gamme des couleurs du spectre et de différencier entre couleur claire ou sombre (luminosité) et couleur saturée (pure) ou rompue.

- **Salle 2** : Jean-Claude Wicky, *Interior mina Potosi (série Mineros)*, 2002, photographie.

Les deux photographies en noir et blanc de Wicky permettent d'attirer l'attention des élèves sur la spécificité de la vision nocturne : l'absence de couleurs. De plus, elles permettent d'aborder les différentes formes d'éclairage (soleil, lune, lampes de poche, spots, lustres, lampadaires, bougies, etc.). Un lien peut ainsi être établi entre Wicky et la photographie de Mireille Henry (*Sans titre*,

2013). Enfin, le cadrage serré de Wicky se prête également à la discussion et interrogation de notre peur de l'obscurité et de la nuit.

- **Salle 3** : Tristan Solier, *Reliquaire du Moi*, 1986, sérigraphie sur verre, miroir, boîtes d'allumettes.

Le miroir de Solier se prête à parler des associations positives et négatives de la lumière. La lumière du soleil nous permet de voir et de pousser des plantes, l'allumette nous aide à allumer une bougie ou un feu quand on a froid, mais elle peut également tomber au sol et incendier une maison.

- **Salle 4** : Julie Schätzle, *Conte XVI*, non daté, huile sur toile.

Le petit tableau de Schätzle, très lisible, permet aux enfants de raconter une histoire, celle des êtres qui errent sur la terre quand les vivants dorment. De cette façon, il est possible de rassembler le vaste ensemble de figures, animaux et monstres d'origine mythologique et des contes que l'on associe au monde des ténèbres, des cauchemars et des rêves.

## Deuxième étage

- **Salle 1** : Denis Adatte, *Fuengirola-Espagne*, 1967, huile sur toile.

Le tableau d'Adatte permet de clarifier les notions d'ombre propre et ombre projetée. La lumière et les couleurs saturées d'Adatte se proposent pour thématiser l'impact de la lumière dans la dramaturgie de la scène représentée. Ambiance nocturne ou tempétueuse, l'ambivalence du sujet peut donner suite à une discussion des indices chromatiques et symboles utilisés pour évoquer l'une ou l'autre de ces deux ambiances.

- **Salle 2** : Agostino Bonalumi, *Sans titre*, 1968, plastique.

Les reflets de la lumière s'observent aisément sur l'œuvre en bleu de Bonalumi. Cela permet d'aborder autant l'influence de la lumière sur la couleur locale d'un objet (l'œuvre paraît de prime abord bleue mais se révèle, au deuxième regard, tachetée de zones blanches, jaunes, etc) que la différence entre ombre propre et ombre portée. Les reflets de la lumière et les ombres propres dessinent en effet des formes géométriques (ronds, ovales) sur la surface lisse et reluisante de l'objet. Cela permet aussi de rendre les élèves attentifs aux différents types de surfaces d'une œuvre plastique : rêche, lisse, étincelante, mate, poilue, etc.

## 4.2. Niveau scolaire primaire et secondaire

Ce parcours propose d'observer dans chaque salle une à deux œuvres dans l'objectif de :

- familiariser les élèves aux différentes techniques et rendus (peinture à l'huile, aquarelle, photographie, techniques mixtes, art plastique)
- diversifier le vocabulaire à travers la description des images
- se concentrer sur les thématiques de l'origine des couleurs, de l'angle d'incidence d'une source lumineuse et les différents types d'ombres, de l'univers symbolique des lumières et ténèbres

### Premier étage

- **Salle 1** : Sébastien Strahm, *Chromos*, 2012-13, aquarelle sur papier.

Cet ensemble permet d'aborder le lien entre la présence de lumière et la perception des couleurs. Les différentes couleurs et les variations de luminosité des nombreuses aquarelles permettent en outre d'aborder la gamme des couleurs du spectre et de différencier entre couleur claire ou sombre (luminosité) et couleur saturée (pure) ou rompue.

- **Salle 2** : Jean-Claude Wicky, *Interior mina Potosi (série Mineros)*, 2002, photographie.

Les deux photographies en noir et blanc de Wicky permettent d'attirer l'attention des élèves sur la spécificité de la vision nocturne : l'absence de couleurs. De plus, elles peuvent servir à aborder les différentes formes d'éclairage (soleil, lune, lampes de poche, spots, lustres, lampadaires, bougies, etc.) et les angles d'incidence de la lumière (faisceau lumineux dirigé dans une certaine direction ou dispersé, etc.). Enfin, l'angle d'incidence de la lumière sert de lien vers le thème des ombres portées, de leur taille et effets dramatiques.

Jean-François Comment, *Acrobate vert/rouge*, 1954, monotype.

Par comparaison avec les photographies de Wicky, il est possible d'attirer l'attention des élèves sur les différentes techniques artistiques (monotype et photographie). Cette comparaison permet de thématiser les spécificités propres à chacune des techniques, leur différente luminosité et ambiance chromatique, leur rendu de la surface, etc. Suivant l'aspect souhaité, une technique ou une autre s'imposera à l'artiste.

- **Salle 3** : Tristan Solier, *Reliquaire du Moi*, 1986, sérigraphie sur verre, miroir, boîtes d'allumettes.

Le miroir de Solier se prête à parler des associations positives et négatives de la lumière. La lumière du soleil nous permet de voir et de pousser des plantes, l'allumette nous aide à allumer une bougie ou un feu quand on a froid, mais elle peut également tomber au sol et incendier une maison.

- **Salle 4** : Rémy Zaugg, *Sisyphé*, 1967-68, linogravure.

Zaugg associe texte et image abstraite pour évoquer l'histoire de Sisyphé. D'un côté, il est possible de soulever les indices textuels qui facilitent l'identification de l'histoire (les mots relatifs aux ténèbres,

au travail, à la difficulté, etc.). De l'autre, l'image n'est pas illustrative mais suggère une attitude, sensation ou ambiance qui renvoie à la condition de Sisyphe. Cette utilisation de l'image est à questionner : quoi représenter et comment réécrire une histoire de tradition millénaire ?

-> Une lecture de l'histoire de Sisyphe en classe, avant la visite, s'impose et permet d'enrichir la discussion autour de cette œuvre.

André Gill, *Le Faucheur*, 1868, lithographie.

L'univers symbolique des ténèbres est très vaste. Un élément principal est cependant la mort et tout ce qui a trait aux êtres morts, aux esprits et revenants. Le sujet de cette lithographie est facilement reconnaissable et permet de thématiser cet univers ténébreux. L'actualité de ce symbole de la mort s'impose également dans la discussion des symboles, des différences culturelles et générationnelles.

## Deuxième étage

- **Salle 1** : Denis Adatte, *Fuengirola-Espagne*, 1967, huile sur toile.

Le tableau d'Adatte permet de clarifier les notions d'ombre propre et ombre projetée. La lumière et les couleurs saturées d'Adatte se proposent pour thématiser l'impact de la lumière dans la dramaturgie de la scène représentée. Ambiance nocturne ou tempétueuse, l'ambivalence du sujet peut donner suite à une discussion des indices chromatiques et symboles utilisés pour évoquer l'une ou l'autre de ces deux ambiances.

- **Salle 2** : Agostino Bonalumi, *Sans titre*, 1968, plastique.

Les reflets de la lumière s'observent aisément sur l'œuvre en bleu de Bonalumi. Cela permet d'aborder autant l'influence de la lumière sur la couleur locale d'un objet (l'œuvre paraît de prime abord bleue mais se révèle, au deuxième regard, tachetée de zones blanches, jaunes, etc) que la différence entre ombre propre et ombre portée. Les reflets de la lumière et les ombres propres dessinent en effet des formes géométriques (ronds, ovales) sur la surface lisse et reluisante de l'objet. Cela permet aussi de rendre les élèves attentifs aux différentes types de surfaces d'une œuvre plastique : rêche, lisse, étincelante, mate, poilue, etc.

Cette œuvre se prête au dessin d'observation des ombres propres

- **Palier** : Ulrich Elsener, *Multiple object*, non daté, huile sur pavatex.

Le tableau d'Ulrich Elsener permet de conclure la visite de façon ludique. Chaque élève expérimentera comment ses yeux se fatiguent en observant attentivement le tableau. Celui-ci commence alors à vibrer et s'ouvrir en profondeur grâce aux effets optiques produits par les bandes hexagonales subtilement dégradées et par le caractère saillant des teintes claires. Degrés de clarté, symbolique des lumières et ténèbres, du blanc versus noir ; le tableau d'Elsener résume différents aspects de la visite.

### 4.3. Niveau scolaire secondaire et post obligatoire

Ce parcours propose d'observer dans chaque salle une à trois œuvres dans l'objectif de :

- approfondir et élargir la connaissance des différentes techniques (peinture à l'huile, aquarelle, photographie, techniques mixtes, dessin, gravure, etc.)
- entraîner la faculté d'observation et de comparaison entre deux œuvres
- se concentrer sur les thématiques de l'origine des couleurs, de la technique du clair-obscur, de la symbolique des lumières et ténèbres en art/ littérature/ religions /etc.

#### Premier étage

- **Salle 1** : Sébastien Strahm, *Chromos*, 2012/2013, aquarelles.

Cet ensemble permet d'aborder le lien entre la présence de lumière et la perception des couleurs. Les différentes couleurs et les variations de luminosité des nombreuses aquarelles permettent en outre d'aborder la gamme des couleurs du spectre et de différencier entre teinte, clarté et saturation. Abstraits et géométriques dans leur représentation, les œuvres de Paul Lohse, *Composition jaune*, et de Bi, *Sans titre*, de 1976 décomposent également de manière analytique ces divers aspects de la couleur. Elles permettent de comprendre les enjeux de la peinture abstraite et concrète qui place la couleur au centre de sa préoccupation.

- **Salle 2** : Jean-François Comment, *Acrobate vert/rouge*, 1954, monotype et Mireille Henry, *Sans titre*, 2013, photographie.

Comment et Henry représentent des sources lumineuses tout en utilisant deux techniques très différentes. Observer et thématiser cette différence permet de se rendre compte de la luminosité des couleurs matérielles, des défis techniques (surexposition de la photographie, luminosité des couleurs matérielles, etc.) et esthétiques (quel « style » choisir en peinture et quel cadrage en photo ?). De même, le rapport entre photographie et monotype peut être discuté : quel art est ressenti comme étant plus suggestif ou plus objectif ?

Isabelle Krieg, *Frau, weich, mit Rückgrat (Femme, malléable, avec colonne vertébrale)*, 2007, armoire à pharmacie, plastiline.

L'armoire à pharmacie combine ready-made et appropriation artistique : la colonne vertébrale en plastiline ajoute de la valeur symbolique à l'objet quotidien présenté à hauteur du buste. Quelles sont les associations faites par les élèves entre colonne vertébrale et armoire à pharmacie (différence entre les genres, âges, cultures) ? De plus, à quels univers relie-t-ils le tube néon (hôpital, passages souterraines, usines, bistros take-away, etc.) et quelles émotions suscitent-ils (de froideur dans le dos ou de bonheur) ? Cela permet de discuter des différentes sources de lumière et de leur couleur (plus ou moins jaune/ blanche, etc).

- **Salle 3** : René Myrha, *Espace énergétique*, 1976-77, acrylique sur toile.

Le tableau de Mirha permet d'attirer l'attention des élèves sur la luminosité et la saturation des couleurs. Les formes géométriques en zigzag forment des rayons de lumière. Signification de la lumière solaire pour la vie humaine, symbolisme des rayons lumineux et origine lumineuse des couleurs sont trois axes de discussion que propose ce tableau.

Umberto Maggioni,  *Icône profane*, 1965, empreinte en plâtre sur fond doré à la feuille sur bois aggloméré.

Matériau précieux par excellence, l'or rappelle la couleur du soleil. Qui plus est, les rayons solaires sont associés à l'univers céleste et divin. L'or est donc la couleur la plus fortement associée au divin. Dans la tradition chrétienne, on l'utilise effectivement pour représenter les nimbes ou auréoles des personnages. Les icônes l'utilisent pour couvrir le fond du saint ou de la sainte représentée. C'est dans cette tradition symbolique qu'il faut replacer le tableau de Maggioni. Dans quelle mesure la symbolique divine de l'or s'est-elle gardée aujourd'hui ?

- **Salle 4** : Coghuf, *Amour au clair de lune*, 1926, huile sur toile.

Dans le tableau de Coghuf, plusieurs strates symboliques peuvent être observées. Autant dans les couleurs suggestives que dans les éléments figuratifs les élèves trouveront des indices qui rendent le thème de ce tableau explicite. Il est également aisé de questionner le lien entre représentation symbolique et suggestive et le thème même du tableau, la prostitution.

Rémy Zaugg, *Sisyphé*, 1967-68, linogravure.

Zaugg associe texte et image abstraite pour évoquer l'histoire de Sisyphé. D'un côté, il est possible de soulever les indices textuels qui facilitent l'identification de l'histoire (les mots relatifs aux ténèbres, au travail, à la difficulté, etc.). De l'autre, l'image n'est pas illustrative mais suggère une attitude, sensation ou ambiance qui renvoie à la condition de Sisyphé. Cette utilisation de l'image est à questionner : quoi représenter et comment réécrire une histoire de tradition millénaire ?

-> Une lecture de l'histoire de Sisyphé en classe, avant la visite, s'impose et permet d'enrichir la discussion autour de cette œuvre.

## Deuxième étage

- **Salle 1** : Charles Robert, *Au jardin*, 1936, huile sur toile.

En demandant aux élèves de décrire le tableau, il est possible d'attirer leur attention sur le choix très particulier des couleurs. Le jardin, l'arbre au premier plan et les ombres sont immédiatement reconnaissables mais les couleurs sont antinaturalistes et la touche très visible forme un rythme étincelant et vertical qui rappelle la chaleur de l'été et les rayons de soleil. L'élément de la table permet en outre de mettre en évidence la différence entre ombre propre et ombre projetée (de la chaise et du garçon, en l'occurrence).

Ignacio Ruiz, *Miroir*, vers 1979, fusain.

Ce fusain permet d'observer comment la technique du clair-obscur permet de tirer profit de la subtilité des divers degrés de luminosité qui séparent deux couleurs, en l'occurrence le blanc et le noir. Il se propose pour l'étude en classe de ces différents degrés, à l'aide par excellence d'un crayon gris gras.

- **Salle 2** : Michel Huelin, *Fauteuil*, 1997, alkyde sur bois.

Le petit tableau de Michel Huelin intitulé *Fauteuil* représente également un meuble mais la technique utilisée le rend énigmatique et méconnaissable. Les couches d'alkyde donnent au tableau une profondeur qui trompe-l'œil et la surface très lisse paraît celle d'un écran d'ordinateur. Est-ce que les élèves sont gênés par les reflets de lumière sur la surface ? Cette technique permet de rendre les élèves attentifs aux matériaux et leur différence en termes d'absorption et de réflexion de la lumière. Cette discussion peut se nourrir des comparaisons avec les sculptures en marbre, métal et bronze qui sont exposées dans cette même salle.

## 5. Bibliographie

### Chapitre 1.2. De la lumière aux couleurs

- GOETHE Johann Wolfgang, *Le traité des couleurs*, trad. Henriette Bideau, Paris : Triades, 1973 [1810].
- MANDELARZT Michael, *Stichwort « Licht ». Zur enzyklopädischen Geschichte eines Begriffs*, version en ligne, 2007, <http://www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/recherche/licht.html#pierer> (consulté le 2.2.2015).
- MAURICE Elie, « Présentation du traducteur » in J.W. Goethe, *La théorie de Newton dévoilée*, Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 7-36.
- REYMOND Valentine, « Questions de couleurs », *Fiches pédagogiques*, Musée jurassien des arts Moutier, 2009.
- SÖLCH Reinhold, *Die Evolution der Farben : Goethes Farbenlehre in neuem Licht*, Ravensburg : Ravensburger Buchverlag, 1998.
- [www.cnrtl.fr/lexicographie/lumiere](http://www.cnrtl.fr/lexicographie/lumiere) (entrée lexicale « lumière » du centre national de ressources textuelles et lexicales, consulté le 2.2.2015)
- [http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie6/antho\\_m2\\_p6\\_03.htm](http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie6/antho_m2_p6_03.htm) (présentation détaillée de la pensée d'Aristote sur le site « couleur et peinture dans le monde grec antique » du Musée du Louvre, consulté le 2.2.2015)
- [http://www.colorsystm.com/?page\\_id=766&lang=fr](http://www.colorsystm.com/?page_id=766&lang=fr) (brève présentation de la théorie des couleurs de Goethe sur ce site dédié aux systèmes de couleurs dans l'art et les sciences, consulté le 2.2.2015)
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%B4ne\\_%28biologie%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%B4ne_%28biologie%29) (entrée lexicale « cône » sur le site de Wikipedia, consulté le 2.2.2015)

### Chapitre 1.3. Symbolisme des lumières et ténèbres

- ALICE Fabienne, *Le goût du noir*, Paris : Mercure de France, 2014.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Editions Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris : Editions du Panama, 2005.
- PASTOUREAU Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris : Editions du Seuil, 2008.
- <https://theoryofcolor.org/Anzeige+und+%C3%9Cb ersicht> (texte intégral de la *Théorie des couleurs* de J.W. Goethe, consulté le 3.2.2015).

### Chapitre 2. Lumières et ténèbres dans l'art

- LANTHONY Philippe, *Lumière, Vision et peinture*, Paris : Editions Citadelles & Mazenod, 2009.
- PINCHON Pierre, *La lumière dans les arts européens. 1800-1900*, Paris : Editions Hazan, 2011.
- RUDEL Jean, *Les Techniques de l'art*, Paris : Editions Flammarion, 2006.

### Chapitre 3. Lectures d'œuvres

- ALTHAUS Peter F. : Coghuf, (1998), SIK ISEA,  
<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023373&lng=de> (consulté le 20.02.2015).
- FRAUENFELDER Kathrin: *Elsener Ulrich*, (2008), SIK ISEA,  
<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000510&lng=de> (consulté le 20.02.2015).
- KEMPF Aglaja: *Michel Huelin* (2007), SIK ISEA,  
<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4003100&lng=de> (consulté le 20.02.2015).