

Guide des visiteurs

I. L'EXPOSITION : PRÉSENTATION GÉNÉRALE

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. Cela dans des œuvres d'hier et d'aujourd'hui, qui font partie du précieux patrimoine artistique conservé au Musée. Les artistes sont pour la plupart issus de la région interjurassienne et s'expriment dans divers moyens d'expression. Des plus célèbres - Rémy Zaugg, René Myrha ou Coghuf – aux moins connus, chacun transmet sa vision des « lumières » et « ténèbres » ou d'un seul de ces deux pôles.

Ce thème est tout aussi passionnant que complexe et vaste. Pour mieux permettre de l'approcher, l'exposition s'articule selon cinq chapitres répartis dans les salles de la villa « Bechler ». Ces chapitres sont, dans l'ordre du parcours :

1. **Lumière et obscurité : l'origine des couleurs**
2. **Représentation ou présence de sources d'éclairage**
3. **« Lumières et ténèbres » : dimensions symboliques**
4. **Magie du clair-obscur**
5. **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.

Pour mieux mettre en valeur le patrimoine essentiel qu'il conserve, le Musée inaugure avec cette exposition des présentations thématiques de longue durée des œuvres de ses collections, qui auront lieu dorénavant chaque année.

Nouvelle salle jeune public et outils didactiques

La dernière salle du parcours est dédiée au jeune public. Elle permet de s'immerger dans le passionnant royaume de la « lumière » et des « ténèbres » ! Une aventure proposée aux jeunes visiteurs et aux classes scolaires. Conçue par une professionnelle de la médiation culturelle, Annina Meyer, elle propose des activités et des découvertes à réaliser au musée.

Mais les adultes y sont bien sûr également bienvenus ! Ils peuvent d'ailleurs – comme les jeunes visiteurs - demander à l'entrée du Musée des lunettes colorées qui changeront leur perception des œuvres exposées !

Un dossier pédagogique et une mallette d'activités pour les classes scolaires de tous niveaux sont également disponibles.

II. SALLE PAR SALLE : CHAPITRES THÉMATIQUES

Villa, 1^{er} étage

1. LUMIÈRE ET OBSCURITE : L'ORIGINE DES COULEURS

Théories des couleurs

La dualité entre « lumières » et « ténèbres » est au cœur de la question de l'origine des couleurs. Quel phénomène donne naissance aux teintes insaisissables que nous voyons ? Depuis l'antiquité, cette question a fasciné philosophes, érudits, peintres ou scientifiques. Deux réponses ont prévalu suivant les époques en Occident, dans lesquelles les « ténèbres » jouent un rôle fondamentalement différent.

- Selon la première, issue du philosophe grec **Aristote** (IV^e siècle av. J.-C.), les couleurs naissent du **mariage entre lumière et obscurité**. Leur degré de clarté relative – le bleu est plus sombre que le jaune – s’explique par la part de lumière et d’obscurité qu’ils contiennent. C’est la théorie prépondérante jusqu’au XVII^e siècle.
- La deuxième – encore valide aujourd’hui – est celle du physicien Newton (*Opticks*, 1704) : les couleurs sont **générées par la lumière blanche seule**, décomposées grâce à son passage à travers un prisme de verre. **L’obscurité et son représentant, le noir, deviennent ainsi une absence de couleurs, un achromatisme**. Au niveau des couleurs matérielles, le blanc réfléchit tous les rayons lumineux, tandis que le noir les absorbe entièrement.

La théorie physique de Newton traite des rayons lumineux et non de pigments matériels. Pourtant, avec les nouvelles découvertes sur l’optique qui vont fleurir au XIX^e siècle – les lois qui régissent notre perception des couleurs – elle a joué un rôle important dans la libération picturale de la couleur. L’idée de «couleurs pures» les plus proches possible du spectre lumineux a été essentielle pour la modernité (depuis les impressionnistes) à partir du dernier quart du XIX^e siècle. Elle caractérise encore nombre de mouvements abstraits du XX^e siècle dont on peut voir plusieurs exemples dans cette salle.

Il y a en fait **trois approches différentes pour appréhender les couleurs depuis le XIX^e siècle** :

1. Le point de vue matériel, qui concerne les substances colorées
2. Le point de vue de la physique, qui analyse la constitution de la lumière (Newton)
3. Le point de vue de la physiologie de la vision (physiologie optique), qui analyse la constitution de la rétine.

Ces trois approches reposent sur des triades de teintes de base. Ces teintes sont appelées « primaires » parce qu’elles donnent naissance, par des mélanges divers, à toutes les autres couleurs. On distingue trois types de mélanges qui correspondent à ces trois approches :

1. **Le mélange soustractif** est propre aux substances colorées: **le jaune, le rouge et le bleu** - couleurs primaires des peintres - produisent par leur mélange à part égale un noir un gris sombre (ou même un brun). Ce mélange est appelé « soustractif » parce que son produit absorbe davantage de rayons lumineux que ses composants colorés.
2. **Le mélange additif** est propre à la physique de la lumière: les teintes primaires du spectre, **le rouge, le bleu et le vert**, aboutissent à un résultat blanc (lumière blanche), plus lumineux que ses composants.
3. **Le mélange optique (ou partitif)** est propre à la physiologie optique: les teintes primaires de la vision, **le rouge, le bleu et le vert** (théorie trichromatique de la rétine) aboutissent à une sensation de gris. Ce gris a la clarté moyenne des couleurs mélangées (expérience des disques colorés de Maxwell). Les teintes secondaires (primaires mélangées 2 à 2) de l’optique sont le **cyan, le magenta et le jaune**, utilisés comme base de tout procédé d’impression en couleurs.

Un autre apport essentiel de Newton à la modernité est un nouveau mode d’organisation des couleurs : **le cercle chromatique**. Cette figure qui se referme sur elle-même remplace le simple alignement des couleurs fondamentales utilisé auparavant. Elle permettra aux peintres et aux théoriciens de concevoir et de visualiser les relations entre les teintes :

- Equidistance des trois couleurs primaires
- Relations de complémentarité entre primaires et secondaires.

A partir du cercle, des volumes plus complexes vont être élaborés pour rendre compte des échelles de clarté (du plus clair au plus foncé).

Œuvres exposées

Les œuvres exposées participent à l’idée de « pureté » lumineuse des teintes héritée de Newton ou évoquent différents principes d’organisation des couleurs.

Avec ses *Chromos*, **Sébastien Strahm** joue sur les dégradés de couleurs d’un même type de paysage montagneux, typiquement suisse, dans un format de carte postale. Le titre même de l’œuvre a trait au coloris : le « chromo » est synonyme de la chromolithographie, inventée en 1836. Un procédé d’impression fondé sur la quadrichromie: le cyan (bleu clair), le magenta (rouge-rose), le jaune et le noir qui sont restés la base de toute impression aujourd’hui. Cyan, magenta et jaune sont les trois couleurs secondaires de la vision (voir plus haut). A travers ses dégradés, S. Strahm joue sur ces quatre gammes. Mais le « chromo » c’est aussi, par extension, un terme appliqué aux images populaires, jugées de mauvais goût, qui se sont multipliées au XIX^e siècle grâce à la chromolithographie. Parmi ces images, d’ailleurs, les premières cartes postales...L’artiste fait ainsi subtilement allusion au paysage typiquement helvétique à valeur touristique.

Les œuvres de **Richard Paul Lohse**, **Bi**, **Arthur Jobin** et **André Ramseyer** participent de l'idéal de pureté des couleurs propre à la modernité. Dans des gammes différentes, les trois premiers utilisent la grille, un des principaux modes de composition de l'abstraction au XX^e siècle. Cette structure permet de donner la même importance à toutes les parties de la surface et à laisser jouer les couleurs entre elles. **R. P. Lohse** a fait partie du célèbre mouvement concret zurichois fondé en 1944 qui a utilisé la couleur et son organisation théorique – primaires, secondaires etc. - comme un langage universel se suffisant à lui-même et accessible à tous. En écho à cette tendance s'est créé à Lausanne en 1955 le Collège vaudois des artistes concrets, dont **A. Jobin** était un des membres fondateurs. Les œuvres de Lohse et de Jobin exposées montrent les potentiels extraordinaires de leurs démarches puristes : subtilité dans la distribution des teintes et dans les proportions de leurs échiquiers. Dans une grille plus irrégulière, **Bi** associe couleurs et dégradés de gris pour créer décalages et illusions spatiales.

André Ramseyer avec son cercle d'un rouge intense sur fond bleu provoque une expérience visuelle singulière, vibratoire, du type de celles recherchées par l'Op Art (pour Optical Art), né à la fin des années 1950. S'appuyant sur les « effets optiques » que peuvent susciter les teintes, ce mouvement cherchait à impliquer par ce biais le spectateur. La couleur est par définition une sensation visuelle et cette sensation peut varier sous l'effet de différents phénomènes qui démontrent la relativité des apparences colorées. L'œuvre d'A. Ramseyer met en jeu trois de ces phénomènes :

- **Le contraste simultané** (défini par le chimiste M.-E. Chevreul en 1839):
Lorsque deux couleurs posées en aplat sont juxtaposées, elles se modifient dans le sens que chacune se teinte de la complémentaire de l'autre. L'association de deux complémentaires est donc le seul cas où les couleurs ne changent pas, mais deviennent plus saturées. Le contraste simultané a séduit des artistes à partir de la fin du XIX^e siècle (les néo-impressionnistes ou Robert et Sonia Delaunay)
- **La latence**: Notre œil a besoin d'un temps d'adaptation différent pour percevoir les diverses couleurs. C'est-à-dire que les trois types de nerfs optiques sensibles aux couleurs ne réagissent pas avec la même rapidité. Ainsi la « latence » est plus courte pour le rouge que pour le bleu.
- **Les aberrations chromatiques**: Le cristallin de l'œil ne met pas au point la netteté d'une image colorée à la même distance, suivant sa teinte. Lorsqu'il regarde au loin, il se règle sur le jaune et le rouge ; lorsqu'il regarde de près, il se met au point sur le bleu.

L'aquarelle de **Jean-François Comment** introduit dans cette salle la dimension du vitrail avec en contrepoint une œuvre ambiguë de **Joseph Lachat**. Le vitrail, principalement lié aux églises, apporte aux intérieurs de ces édifices des colorations variées de la lumière, créant des ambiances particulières. Il participe à son origine (avec par exemple les vitraux de Chartres, XII^e – XIII^e s.) de la pensée théologique de l'abbé Suger, basée sur les premiers versets de la Genèse (voir aussi salles « Dimensions symboliques »). Ainsi, les grands vitraux gothiques laissent entrer une lumière divine dans l'église, loin des « ténèbres » et du chaos. **J.-F. Comment** a réalisé plusieurs ensembles de vitraux dans la région jurassienne et cette part de sa créativité a joué un rôle dans son passage de la figuration à l'abstraction. Dans cette étude, bleus et rouges peuvent évoquer un reflet lointain du célèbre coloris des verrières de Chartres.

Avec un titre comme *Vitrail noir*, le tableau de **Joseph Lachat** semble déjouer le principe lumineux même du vitrail. Part nocturne uniquement? Non, car l'artiste explore l'ambiguïté. Si le noir, synonyme d'obscurité, occupe une place centrale, il est entouré d'une gamme de rouges intenses, teinte rayonnante. Loin de l'effet de transparence d'une verrière, la facture joue l'opacité tout en laissant transparaître - en réserve - des contours bleus. Enfin ces contours, le jeu de la grille et des formes emboîtées évoquent.... la structure d'un vitrail.

2. REPRESENTATION OU PRESENCE DE SOURCES D'ECLAIRAGE

Dans la tradition picturale de la Renaissance au XVIII^e siècle, l'éclairage joue un grand rôle pour la distribution du clair-obscur (voir la salle « Magie du clair-obscur »), mais la source de lumière n'est que rarement représentée. Son intensité troublerait l'unité de la composition. Si elle l'est, c'est en général par le biais de la flamme circonscrite d'une bougie, dans une ambiance nocturne, comme dans le ténébrisme instauré par le Caravage au XVII^e siècle.

C'est à partir de la fin du XIX^e siècle que les sources de lumière deviennent un thème essentiel de la modernité. Vuillard ou Degas leur font jouer un rôle essentiel dans leurs scènes d'intérieur ou de ballet. Dès les années 1910, Robert et **Sonia Delaunay** (lithographie exposée) se passionnent entre autres pour l'évocation de la lumière seule, s'inspirant des nouveaux éclairages de rue, du soleil ou de la lune. Leurs compositions circulaires - comme dans cette lithographie - se font l'écho des halos colorés qu'irradient lampes et astres par temps de brume. Elles sont aussi la marque de leur abstraction dynamique au chromatisme chatoyant.

A partir des années 1950 et surtout des années 1960, les artistes iront plus loin en utilisant le néon. Plus de représentation, mais de la lumière réelle comme élément de création qui répond aux démarches les plus diverses. **Isabelle Krieg** utilise cette lumière réelle par le biais d'une armoire à pharmacie. Par ses miroirs, cette armoire intègre le spectateur en le confrontant à sa propre image, tout en le désarçonnant par ce qu'elle contient : une colonne vertébrale en pâte à modeler. Dualité existentielle entre l'image extérieure et la réalité corporelle. N'est-ce pas le propre de notre rapport à nos armoires dites « à pharmacie » qui contiennent à la fois médicaments et produits de beauté ? Décidément, cette *Femme, malléable...* évoque des facettes complexes de la condition humaine et de l'idée de féminité.

Les autres œuvres exposées présentent représentations picturales ou graphique, ou encore saisies photographiques de sources de lumières. *L'Éclair tombant d'un nuage* de **Max Kohler** forme un zigzag blanc, clairement découpé sur fond rouge. L'émission lumineuse éphémère devient un signe paradoxalement à la fois immobile et plein d'énergie. Le langage stylisé est porteur de sens. L'éclair – phénomène naturel – semble briser une façade rouge, évocation de l'architecture-artifice. **Florian Pfister** crée sa vision d'un *Soleil rouge* enchâssé dans des teintes froides et noires. Une évocation qui tend vers l'abstraction mais se fait aussi l'écho de certains spectacles naturels, couchers ou levers de soleil. Avec son *Carousel des ombres*, **Théo Kerg** entraîne sa vue nocturne du quartier de la Zytglogge de Berne dans une sarabande circulaire. Jeux de lumières – celle de la lune ou de l'éclairage urbain – sur fond de ténèbres que scande le contraste décisif entre blanc et noir.

Au fil d'un de ses voyages **Mireille Henry**, a capté une association incongrue et étrange entre ampoules ou néon contemporains et ancien luminaire de style Belle Epoque. La douceur de la lumière d'antan a disparu au profit d'un éclairage cru. Pourtant la prise de vue, le cadrage serré, le velouté des couleurs de cette photographie instaurent une ambiance mystérieuse. L'artiste tisse ainsi des liens subtils avec le spectateur, qui peuvent évoquer le temps qui passe, des choses vues ou encore la magie de la lumière et du médium photographique – qui naît de la lumière.

Eclairage artificiel également chez **Jean-François Comment** qui donne une place centrale au halo jaune d'un projecteur dans sa scène de cirque. Seule teinte chaude de ce monotype, ce halo lui permet de faire ressortir la figure d'une trapéziste traitée dans une synthèse formelle inspirée du cubisme.

Jean-Claude Wicky a suivi les *Mineros* boliviens dans la noirceur des mines. Il traduit les ténèbres - au propre et au figuré – dans lesquels ces mineurs travaillent par un noir photographique enfermant, d'où paraissent à peine se dégager corps, têtes, casques ceints de lampes frontales.

3. « LUMIERES ET TENEBRES » : DIMENSIONS SYMBOLIQUES

« Lumières et ténèbres » sont au cœur de dimensions symboliques complexes. Le terme même de « ténèbres » est lié aux croyances. Dans la culture occidentale, il est omniprésent dans les textes bibliques. Dès les premiers versets de la Genèse, il apparaît comme antithèse de la « lumière » divine :

« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme [...]. 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.»

Cette dualité s'accroît au fil de la Bible et sera développée dans les valeurs dogmatiques et morales de la chrétienté. **Lumière et ténèbres, jour et nuit sont les pôles de l'opposition entre bien et mal, vie et mort, présence divine et diabolique.** Ils vont orchestrer toute la symbolique des couleurs, mais celle-ci a aussi souvent été liée à un contexte politico-social.

D'ailleurs, toute dimension symbolique est complexe et ambivalente, suivant les époques, les sociétés, les courants artistiques, ou la part émotionnelle du spectateur. Ces deux salles le montrent bien. L'une est dédiée aux « lumières », l'autre au « ténèbres ».

3.1. Lumières

Deux œuvres font référence à la symbolique chrétienne positive de la lumière, mais issue de doctrines divergentes. **Umberto Maggioni** utilise le fond or par allusion aux retables médiévaux catholiques et aux icônes orthodoxes - comme quintessence de la lumière divine – mais le transpose ironiquement dans le monde industriel. Une forme de *Deus ex machina*. **Florentin Garraux** illustre au contraire les origines et les valeurs du protestantisme en Suisse romande en citant une devise du réformateur Guillaume Farel (1489-1565). La Bible comme seule autorité sur laquelle repose la foi est synonyme d'une lampe à huile qui « flamboie » avec pour fond l'église Saint-Germain de Moutier.

René Myrha donne à l'énergie lumineuse une fonction dramaturgique dans son *Espace énergétique*. Dans un contraste entre teintes froides et chaudes, des fulgurances mènent d'un espace intérieur à un univers extérieur explosif. Une mise en scène à

la fois narrative et mystérieuse. Que se passe-t-il dans ce monde fantasmagorique ? Une envolée vers le rêve, le conte ou la fiction ? Les figures violettes sont-elles des nonnes ou des sorcières ? L'artiste en appelle ici à notre imaginaire comme il le fait avec une autre œuvre, *Figures surexposées*. Un titre ambivalent. Ces deux personnages sont-ils trop exposés à la lumière (comme on le dit pour une photographie) ou au regard ? Leur apparence fragile est d'ailleurs soulignée par le médium de l'aquarelle. Mais qui sont-ils ? Un créateur et sa création, en référence à l'artiste démiurge ? Ou un pharaon d'origine divine et un de ses sujets ? Leur relation même paraît s'étendre de la domination à la tendresse...

L'énergie lumineuse prend un rôle plus menaçant chez **Tristan Solier** dans une interrogation existentielle : « Quand je rayonne, je me consume » clame son « *Reliquaire du moi* » qui intègre miroir et boîtes d'allumettes. L'artiste intègre le spectateur dans son œuvre par son reflet renvoyée par le miroir. Ce « moi », qui est-ce ? Allusions multiples à la fugacité de la vie, à la précarité de la beauté et de l'échange avec les autres dans cette œuvre d'un artiste-poète.

Soleil et lune – qui rythment le spectacle du jour et de la nuit sur une étendue de mer - prennent au contraire une dimension apaisante chez **Pierre Alechinsky** qui a puisé dans la calligraphie japonaise un élan décisif pour son langage artistique. Ce sont les seuls accents de couleurs dans les « remarques marginales » en noir et blanc qui entourent une vue centrale de l'Océan Pacifique, comme les prédelles dans les retables médiévaux. L'artiste joue sur les relations qui se tissent entre les images qu'il associe sur une même feuille. Il joue aussi sur les mots, le tout pour dévoiler de nouveaux sens. Ainsi ses « remarques marginales » peuvent évoquer ici les rideaux de scène de son *Théâtre pacifique*. Toute portion de nature que nous regardons – et que nous appelons « paysage » - ne devient-elle pas un spectacle ?

La lumière – celle d'un feu ? - semble plus dévorante chez **Max Kohler** dans une relation conflictuelle entre *Architecture et paysage*. Une exubérance formelle et chromatique, un jeu sur des plans en relief qui sortent des limites du tableau. Cela pour condamner l'architecture contemporaine et son intrusion dans la nature (voir aussi l'autre œuvre de Max Kohler dans la salle précédente). Mais un astre composé comme une roue colorée ou un cercle chromatique apaise la scène. Fréquent dans l'œuvre de l'artiste à cette époque, il évoque à la fois une présence symbolique divinatoire et les rosaces des églises gothiques.

3.2. Ténèbres

Les valeurs négatives des ténèbres, issues des croyances chrétiennes et de la mythologie grecque, sont traitées par trois des artistes exposés – **André Gill, Julie Schätzle et Rémy Zaugg**. La part positive du nocturne est au contraire mise en scène par **Gérard Bregnard et Christian Henry**. Tandis que la toile de **Coghuf** joue sur l'ambiguïté.

Le Faucheur du caricaturiste de la fin du XIX^e siècle **André Gill** - dans l'ambiance bleutée de la pleine lune qui baigne un cimetière - affirme le rôle de la nuit comme signe de la mort, selon une tradition fréquente dans beaucoup de croyances, dont la tradition judéo-chrétienne. Squelette et monstres peuplent la scène nocturne de **Julie Schätzle** dans une ambiance d'enfer ou de cauchemar où une fillette reste étrangement tranquille.

Mais c'est dans le *Sisyphes* de **Rémy Zaugg** que le noirceur des ténèbres prend toute son ampleur dans une association entre texte et images (linogravures). Dans la mythologie grecque comme dans la tradition chrétienne, l'obscurité est liée aux enfers. Sisyphes y fut enfermé, condamné par Zeus à rouler sans cesse un rocher jusqu'en haut d'une montagne, d'où il redescendait aussitôt. R. Zaugg transpose le mythe dans une quête désespérée, de valeur existentielle, où le « noir » textuel et matériel (encre) occupe une place centrale. Dans les 4 feuilles exposées – sur les 17 du coffret – l'opposition entre lumière et ténèbres est fondamentale. La montagne à gravir de Sisyphes est devenue celle « de la connaissance » où « règne le soleil orange » et les couleurs – une apogée de la contemplation visuelle. Mais elle reste inatteignable : le chemin pour y arriver passe par une « vallée obscure » et est surtout barré par un « mur noir » - omniprésent dans toute la série – qui pourrait rendre aveugle. Les images – rochers de Sisyphes éclatés mais aussi viscères corporelles – affirment ce barrage opaque, l'échec perpétuel de cette quête existentielle. L'artiste développe déjà ici un questionnement sur la perception visuelle qu'il approfondira par la suite. La perception était pour lui l'essence du rapport de l'homme au monde et à l'art. Evoquer la mort et la cécité, qui menacent cette perception, c'est mettre le spectateur en état d'insécurité afin de l'inciter à développer un autre regard.

Avec ses *Graines astrales*, **Gérard Bregnard** invite au contraire à la vision d'un univers céleste positif. Dans un foisonnement formel et chromatique, quelques éléments reconnaissables : un croissant de lune en bas, des sphères évoquant des astres, la forme récurrente de l'œuf – qui symbolisait pour l'artiste un « principe de renouvellement et de continuité ». «Graines» et facettes angulaires semblent entraînées dans un mouvement rayonnant à partir d'un foyer d'énergie. Une évocation de la naissance des astres et de leurs lumières qui surgissent de la nuit. Cela dans une opposition chromatique entre teintes chaudes et blanc d'une part, et noir, gris ou violet d'autre part. Dans son *Petit traité...* (1955), G. Bregnard a adopté une symbolique des

couleurs proche de la tradition judéo-chrétienne. Le noir suggère « l'austérité, le vide », le gris « la tristesse, le calme », le violet « la mélancolie ». Tandis que le jaune évoque « la joie » et l'orange « exubérance et gaîté ».

Dans son « Amour au clair de lune » peint à Paris, **Coghuf** donne à l'ambiance nocturne une dimension beaucoup plus ambiguë. Dans cette scène urbaine, pas d'obscurité totale, mais les lumières artificielles de la ville. Paris a été considéré, de la fin du XIXe siècle aux années 1940 comme la « ville lumière » par ses éclairages nocturnes qui ont fasciné nombre d'artistes. Mais Coghuf met sous le projecteur en particulier sa figure féminine. A l'opposé, le bleu « nuit » envahit le visage de son personnage masculin. Un contraste parlant entre le masculin et le féminin, le désirant et la désirée qui évoque un «amour» plus proche de la prostitution que du romantisme. La robe rouge – couleur du feu - paraît incarner ici à la fois deux valeurs symboliques opposées : celle, récente, de l'amour et celle qui remonte au Moyen Age, des puissances du mal liées aux feux de l'enfer. C'est aussi d'ailleurs de cette teinte qu'est vêtue la grande prostituée de Babylone (Apocalypse de Saint-Jean), comme l'ont été pendant longtemps les prostituées pour qu'on les reconnaisse dans la rue. A cette dimension maléfique de la nuit vient encore s'ajouter – non sans humour – la présence du chat noir au premier plan, un animal dans lequel Satan et la sorcellerie se sont incarnés, non seulement à cause de sa couleur mais parce qu'il peut voir la nuit. Mais ce félin pourrait aussi être une allusion au fameux cabaret parisien du Chat-Noir, repère des artistes, des poètes et des chanteurs à la fin du XIXe siècle, illustré par la célèbre affiche de Th.-A. Steinlen qui est devenue une imagerie populaire.

La « Villa Châtelain » de Delémont – disparue – a inspiré à **Pascal Rebetez** et **Christian Henry** texte et images sous le titre des *Voleurs de pierre*. L'écrivain et l'artiste y évoquent la magie de cette vieille demeure patricienne abandonnée, qui a abrité des requérants d'asile, puis a été détruite. L'image exposée dialogue avec un passage du texte, où cette villa rêve « d'enfermer la nuit à demeure, pour la paix de ses sens » ; car elle « n'aime rien tant que l'intimité des persiennes closes ». C. Henry l'illustre par le contraste entre le clair et l'obscur, dans une ambiance qui évoque l'orage et conjugue la façade de la villa et son jardin. La « nuit » est ici bienveillante, synonyme du rôle protecteur des vieux murs.

Palier du 1^{er} étage

L'héliogravure ambiguë de **Romain Crelier** cristallise plusieurs des thèmes présentés à cet étage. Paradoxe mystérieux d'une ampoule, source de lumière, figurée en sombre. Et pourtant ce n'est pas une image en négatif... La dualité étrange inscrite dans cet objet, entre signe de lumière et apparence d'anti-lumière questionne la perception et l'imaginaire du spectateur. De plus, le procédé utilisé lui-même, l'héliogravure joue un rôle. Comme la photographie, ce procédé complexe naît de la lumière...et de l'ombre.

Villa 2^e étage

4. MAGIE DU CLAIR-OBSCUR

Essentiel dans l'art occidental à partir de la Renaissance, le clair-obscur est une des méthodes utilisées par les peintres pour imiter la réalité visible ou composer des épisodes mythologiques ou religieux. Le but étant que le tableau soit « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », selon la célèbre formule d'Alberti (*Della Pittura*, XVe siècle). Avec les moyens limités des couleurs pigmentaires, le clair-obscur consiste à distribuer :

- « lumières » - parties du sujet exposées à un éclairage direct
- ombres profondes – parties opposées à cet éclairage
- et demi-teintes – dégradés entre les lumières et les ombres profondes

C'est ainsi le procédé par excellence qui sert à traduire les dimensions intangibles de la lumière et de l'obscurité. Il est aussi appelé modelé car il donne l'illusion du volume, donne corps au sujet. Mais le clair-obscur joue de plus un rôle central dans la scénographie et la dramaturgie d'une composition picturale. C'est la magie de l'éclairage qui met sous le feu d'un projecteur tel trait d'une physionomie, telle partie d'un paysage. C'est également celle des zones laissées dans l'ombre, moins discernables et souvent plus mystérieuses.

Œuvres exposées

Le portrait et des scènes avec personnages sont à l'honneur dans cette salle, sujets où les effets d'éclairage jouent un rôle majeur. **Hanspeter Gempeler** s'inspire de portraits du XVIIe siècle et donne un coup de projecteur sur le visage et le col en

dentelles de son *Garçon...* Celui-ci prend une présence temporelle ambiguë : il est face au spectateur au présent, mais il paraît aussi surgir du passé. Un surgissement fantomatique accentué par le regard double et la dissolution du corps dans un magma obscur. Seul un fragment, une main décalée laisse deviner des proportions corporelles. Par cette œuvre, l'artiste interroge le rôle de la perception et de la mémoire dans le sentiment humain d'appartenance au monde.

Autre apparence fantomatique, mais comme en négatif par rapport au *Garçon* de Gempeler, l'*Autoportrait* de **Max Kämpf** semble plongé dans l'obscurité. Loin de l'accent lumineux traditionnel sur la physionomie du modèle, le peintre opte pour une dominante de gris et une facture en pleine pâte où zones diffuses des teintes et tracé indépendant dissolvent les formes. Une tonalité mélancolique, une forme de disparition de l'être... Pourtant, quelques accents chauds soulignent les attributs du peintre : la main, la palette. De plus, la vigueur du geste pictural donne vie à cette auto-représentation.

Le pasteur Fritz Henzi peint par **Armand Schwarz** se détache au contraire clairement sur un fond paysagé : une vue sur la chapelle de Chalière à Moutier qui signale son implication dans la vie publique. Fritz Henzi a été pasteur de l'église allemande de Moutier (1891-1917) – son visage est à la hauteur de la chapelle – et, entre autres, président du comité de l'Hôpital de District (1905-1918). Il se distingue ici de son environnement non seulement par la teinte de sa chair et de son costume brun, mais aussi par un traitement pictural plus minutieux que le paysage brossé. Le clair-obscur se joue principalement dans cette figure, l'éclairage venant de droite, derrière le spectateur. Les « lumières » principales peuvent ainsi mettre en évidence la face du modèle, alors qu'il se tient de trois-quarts. Des ombres portées lui donnent corps. Se dressant au premier plan, proche du spectateur, le visage et la posture du pasteur expriment un mélange d'intellectualité, de modestie et de sérieux.

Une révolution chromatique : ombres colorées

Du point de vue chromatique, le clair-obscur nuance la couleur « locale » (la couleur propre du sujet) de teintes complexes qui varient selon les époques et les courants artistiques. Mais le coloris des ombres en particulier a subi un changement radical durant le dernier quart du XIX^e siècle. Ce coloris était traditionnellement - comme on peut voir dans cette salle – formé par des bruns, des gris ou le mélange des couleurs locales avec du noir. Les impressionnistes et les néo-impressionnistes abandonnent ces teintes dites « rabattues » ou « rompues ». En observant les effets de lumière dans la nature - et dans le contexte des nouvelles découvertes physiques et optiques (voir salle « origine lumineuse des couleurs ») - ils perçoivent que les ombres se teintent par le phénomène du contraste simultané de la complémentaire des couleurs environnantes. Ils les teintent donc de bleus, de violets, de verts. Grâce à cette coloration, les ombres rejoignent la suite des couleurs « pures » évoquant les teintes spectrales.

Charles Robert a suivi cette tendance dans « *Au Jardin* », une scène de plein-air. Les couleurs spectrales sont évoquées par deux moyens. Une trame de touches régulières unifie la composition et évoque des effets lumineux. Un coloris vif domine toute la toile, y compris pour figurer les ombres. Pourtant, loin de dissoudre les profils des figures d'enfants, du mobilier ou des plantes, sur le mode impressionniste, l'artiste les détache du fond par différents procédés : contraste chromatiques, ligne de contour, ombres portées. De plus il crée un jeu d'éclairage spectaculaire en opposant contre-jour au premier plan – rendu par des verts et des bleus ou même l'orangé - et pleine lumière à l'arrière-plan. Une scénographie d'autant plus efficace qu'elle oppose les personnages. Pleine lumière ou ombre forte dissolvent, chacun à leur manière, les visages du garçonnet et de la fillette au berceau. Le tout dans une composition arrangée selon les principes décoratifs hérités du japonisme et transmis par des artistes comme Degas ou Gauguin.

D'autres œuvres dans cette salle montrent les riches possibilités du clair-obscur. **Ignacio Ruiz** explore la gamme de valeurs du fusain pour créer l'illusion spatiale. Son *Miroir* dans lequel se reflètent des toiles joue sur une mise en abîme de la représentation – le dessin que nous voyons est le miroir d'un miroir. Il évoque également une forme d'autoportrait du peintre sans présence humaine. Autre jeu spatial chez **Seeberg** qui inscrit sa figure très féminine et pourtant anonyme dans un contexte architectural dépouillé. Le clair-obscur donne une assise à l'ensemble, mais la ligne de fuite des diverses parties du carrelage ne coïncide pas. Déformation de la perspective, arcades, femme-robot : une ambiance étrange qui évoque la peinture métaphysique de De Chirico. **Adrien Jutard** associe matières, nuances et effets variés dans sa sérigraphie, *Corps 1, état 5*. Le clair-obscur ou plutôt le modelé permet à son drapé blanc de prendre « corps » sur fond rouge, de paraître fluide et mouvant. La nature morte de **Paul-André Robert** présente toutes les subtilités du clair-obscur, lumières, demi-teintes et ombres fortes. Chaque élément de la composition est d'un réalisme minutieux. Les ombres portées de la statue ou du plateau de la table donnent une assise à ces objets et exaltent les lumières.

Dans sa scène mystérieuse évoquant la *Commedia dell'Arte*, **Ivan Theimer** traite les zones d'ombres par des hachures à l'eau-forte. La théâtralité est accentuée par le jeu du clair-obscur. Le contraste décisif au premier plan entre figures masculines

géantes, masquées, et créature féminine soumise est aussi celui de l'obscur et du clair sur le plan chromatique. **Laurent Boillat** exprime la puissance des chevaux des Franches-Montagnes par des traits énergiques, creusés dans le bois. Il les situe spatialement sur le chemin par leurs ombres portées. Une synthèse dynamique saisissante.

Si nombre d'artistes exposés dans cette salle dépeignent des ombres portées, elles ne sont pas fréquentes dans l'histoire de la peinture occidentale figurative depuis la Renaissance, comme le souligne E.H. Gombrich. Provoquées par de forts éclairages, et créant un contraste avec les lumières, elles pouvaient en effet nuire à l'unité de la composition. Mais certains peintres ont cherché ce contraste dramatique, en particulier le Caravage et ses suiveurs au XVII^e siècle - dont Rembrandt - dans une tendance ténébriste. Dans leurs paysages exposés ici, **Denis Adatte** et **Charles Edouard Gogler** appliquent la dramaturgie de l'ombre portée, ce d'autant plus qu'ils l'associent à un découpage net des formes...loin des fondus du XVII^e siècle. Chez **D. Adatte** l'ombre portée très sombre joue même un rôle central incisif et inquiétant. Implacable, elle entre en conflit avec les façades blanches et accentue l'ambiance désertique de la composition sur fond orange. Chez **Ch.E. Gogler** elle est moins sombre, opaque et oppressante. Mais elle accentue également l'impression d'un lieu désert. En contrepoint, la vue de Moutier par **Serge Voisard** offre une toute autre interprétation du paysage. Les parties ombrées sont rares, quelques ombres portées au premier plan se teintent de violet dans l'héritage impressionniste, les formes sont brossées. L'unité de l'ensemble prime.

5. REFLETS DE LUMIERE

Si le clair-obscur pictural s'attache entre autres à les dépeindre, les reflets lumineux peuvent aussi être réfléchis par la matière même de certaines œuvres et jouer un rôle prépondérant lorsque nous les voyons. Dans ses tableaux à l'alkyde, **Michel Huelin** joue de cette propriété réfléchissante pour intégrer le spectateur, le rapprocher du mobilier quotidien qu'il prend comme sujet. Tandis que la lumière anime les reliefs de **Rudolf Haas** et d'**Agustino Bonalumi** qui évoquent, chacun à leur manière, le monde industriel. Elle joue aussi un rôle déterminant, tout en douceur, pour les personnages qui surgissent du métal chez **Géa Augsburg**. Il en va de même pour les irisations subtiles réunies par **Walter Emch**.

La lumière est aussi un acteur essentiel de la sculpture. Elle se reflète différemment selon le matériau utilisé – marbre, métaux diversifiés – tandis que ses rayons sont infléchis par les volumes. Le clair-obscur, parties éclairées et parties ombrées, n'est plus représenté picturalement ou graphiquement. Il se joue ici dans la réalité de la perception du spectateur. Ainsi le buste de jeune femme (anonyme) en marbre, le *Couple* d'**Umberto Maggioni** en bronze ou le *Torse* de **Walter Heckmann** en aluminium offrent chacun une expérience visuelle différente où les jeux de lumières et d'ombres varient.

Enfin, le jeu de lignes sur plexiglas d'**Angel Duarte** provoque des effets optiques intensifiés par la transparence du support et ses interactions avec la lumière.

Palier du 2^{ème} étage

L'œuvre hexagonale d'**Ulrich Elsener** apparaît comme une quintessence du clair-obscur et de la polarité des « lumières et ténèbres ». L'échelle du noir au blanc - synonyme des dégradés de l'obscurité la plus profonde à lumière la plus forte – y prend une force centrifuge. L'effet optique dynamique change, selon la distance à laquelle se place le spectateur et selon la durée avec laquelle il regarde. Les propriétés spatiales des différents degrés de clarté oscillent, des impressions de miroitement et de transparence naissent. Illusion de profondeur – par le centre sombre - ou écho lointain d'une fragile toile d'araignée ... l'artiste nous rappelle que la perception visuelle est décidément une expérience mystérieuse.

6. NOUVELLE SALLE JEUNE PUBLIC ET OUTILS DIDACTIQUES

En lien avec l'exposition « *Lumières et ténèbres...* », le Musée inaugure une **salle dédiée au jeune public** – familles, classes scolaires. Y sont proposées :

- des expériences de mélange de lumières
- des explications et des questions sur les couleurs
- des activités créatives qui en appellent à la vision que chacune/chacun a du jour et de la nuit

Un riche panel qui pourrait aussi tenter des adultes !

Grâce à sa thématique fascinante, **l'exposition s'adresse à tous les niveaux scolaires**. La durée de « *Lumières et ténèbres...* » qui s'étend sur deux semestres scolaires et les nombreux outils de médiation faciliteront la préparation et l'insertion de la visite dans les différents plans d'études, que ce soit dans le **domaine artistique, littéraire voire dans celui des sciences naturelles**.

Dossier pédagogique, mallette d'activités sont à disposition des enseignants, ainsi que des **visites commentées ciblées** selon leurs désirs, entièrement gratuites.