



En 2010 était mis en place *Crépuscule persistant* : cet entretien entre Nathalie Junod Ponsard et Françoise Ducros restitue cette commande publique dans l'évolution créatrice de l'artiste.

F.D. Lorsque vous travaillez sur un projet, quelles sont les principales étapes du processus de création que vous poursuivez ? Les avez-vous suivies de manière identique pour la commande de *Crépuscule persistant* ?

N.J.P. *Crépuscule persistant* est une œuvre créée sur un site existant, une fontaine sur la place André Malraux au cœur de la ville historique parisienne, faisant face à la Comédie Française, sur un axe entre le Louvre et l'Opéra. L'œuvre s'intéresse à la mémoire d'André Malraux, responsable du nouveau Ministère des « Affaires culturelles » créé en 1959. Le travail sur ce projet, comme d'autres précédemment, a demandé que soient réalisés un repérage préalable de l'espace et une analyse fine de son essence, ceci afin d'envisager sa modification totale, d'y injecter des intensités de lumière qui densifient le lieu. L'expérience de l'espace dans sa nouvelle configuration lumineuse devient expérience physique et esthétique selon une recherche de synchronisation de l'architecture, du site bâti ou construit, et de la lumière. Sont également analysés l'environnement et la présence des piétons, la circulation urbaine, ainsi que les points de vue plus éloignés, sur un parcours contournant la fontaine : celui du dernier étage de la Comédie Française, de l'étage de la Galerie de Sèvres et depuis certaines salles du musée du Louvre.

En 1989, en résidence à New Delhi avec une Bourse de recherche et création attribuée par le Ministère des affaires étrangères, j'ai lu les *Antimémoires* de Malraux. Lors de cette commande en 2009, je me suis souvenue de ce livre parmi d'autres de l'auteur. Dans certains passages, il évoque ses rencontres avec Nehru qui étudiait la création d'un Ministère des Affaires Culturelles et tous deux échangeaient sur le contenu de ces futurs Ministères. Plus loin, André Malraux cite ses souvenirs de Nehru. C'est le soir en Inde et il écrit : « Le crépuscule d'été est passé du rouge au vert... ». Cette superbe citation va servir de trame à mon œuvre. Surprenante car comment un soir crépusculaire pourrait-il passer du rouge au vert ? En y songeant, j'ai pensé qu'il évoquait le rayon vert, visible en montagne après le coucher du soleil flamboyant. Créer une situation.

Le rouge, la lumière rouge et sa complémentaire en synthèse additive le bleu-vert, comme de l'énergie pure, se partagent les deux cercles des chutes d'eau. Je réintroduis ainsi la forme circulaire et horizontale allant à l'encontre des chutes d'eau verticales. Deux mouvements s'opposent mais fusionnent, créant une perturbation du lieu. Dans cette configuration mentale et spatiale, mon souhait était que le public soit entraîné dans le mouvement circulaire de la matière lumineuse inscrite dans l'eau rouge, puis bleu-verte, circulant au rythme du flâneur baudelairien. Les deux bassins superposés et de tailles différentes se voient, décalés dans le temps, englobés dans un rythme différent : le bassin supérieur, plus rapide et urbain, crée un décalage par rapport à celui du dessous, plus lent. Les chromatiques (les deux longueurs d'onde) s'opposent, créent une tension ou se confondent. Tout cela est programmé et demande subtilité et précision quant à la sélection des longueurs d'onde désirées ainsi que des temps (rythmes) choisis.

Très souvent, ces programmations sont ajustées sur place, in situ, pour une vraie synchronisation avec le site et la situation créée, tandis qu'auparavant, en atelier, des expérimentations ont été faites jusqu'à la pré-réalisation. L'œuvre lumineuse insuffle des énergies particulières, le mouvement, une durée infinie et suscite un déplacement. Œuvre à arpenter, elle irradie dans l'espace, qui devient un espace englobant. Le visiteur se sent comme happé par la lumière et le son puissant des chutes d'eau qui lui transmettent le sens de sa présence.

À quel moment précis et dans quelles circonstances avez-vous commencé à recourir à la technologie digitale de la lumière-couleur ? Comme vous l'utilisez à des fins artistiques, selon une approche privilégiant votre propos, pensez-vous concilier ainsi l'évolution du monde contemporain et les grandes questions qu'il pose à l'individu ?

La technologie est en effet au cœur de l'œuvre, sans être visible. Elle a permis dans une évolution progressive de mon travail, de créer, façonner des temps par des variations programmées, fines, comme dans l'installation *Deep imminent Instant* (2002) exposée dans la galerie Guggenheim (Université Chapman, Los Angeles), et *Deep Water* dans la piscine Pontoise lors de la 1^{ère} Nuit Blanche. Cette programmation de mouvement entraîne une durée, des durées, des cycles. Avec les projecteurs de lumière Led RVB, la technologie numérique est montée d'un cran, permettant le choix de chromatiques (longueurs d'onde) pures et saturées ainsi que leur pilotage en mouvement. Reflets des mutations du monde, c'est évidemment une façon de faire partie de ce monde contemporain que de susciter les questionnements dus à ces énergies vivantes inscrites au cœur de ces œuvres.

Je pense que la lumière est un révélateur d'une influence constante sur nous-mêmes, sur le visiteur. C'est pour cela que mes installations annoncent une confrontation avec l'instant présent et qu'elles permettent peut-être de se resituer dans notre monde contemporain, où des objets technologiques très divers modifient notre relation à l'espace et au temps. D'autre part, l'expérience de l'espace d'exposition dans sa nouvelle configuration lumineuse souligne l'invisible, mais ces lieux investis donnent très souvent au public une entière liberté de déambuler dans les espaces vides emplis de la lumière mouvante et immergente.

Vous travaillez très souvent à partir de paires de couleurs. Pourquoi ? Donnez-vous un sens particulier au trait de lumière blanche qui figure dans certaines de vos installations ?

Plusieurs de mes œuvres ou installations sont constituées de paires de couleurs ou de chromatiques complémentaires. Du point de vue physique, il s'agit de deux lumières colorées (ou spectrales, monochromatiques) dont le mélange ou la superposition donnent une lumière blanche. Elles sont tout à la fois opposées mais attirent la luminosité et exigent une présence mutuelle. La lumière projetée ne s'arrête pas sur une ligne droite. Lorsque deux lumières colorées et complémentaires apparaissent l'une à côté de l'autre, elles se superposent, s'additionnent en un espace mince, en créant une lumière blanche ou une zone claire.

Le spectre de la lumière visible déploie ses longueurs d'onde et lorsque je choisis deux d'entre elles (complémentaires), c'est pour obtenir un tout, un ensemble puissant et d'autant plus lumineux. On peut citer quelques exemples : *Vertige en apesanteur* au Bauhaus de Dessau (sensation d'un vertige visuel), *En flottement* au Centre Pompidou à Paris (sensation de mise en apesanteur du corps), *Etendues latérales* (œuvre permanente) sur la Galerie des Gobelins, *L'épaisseur de la lumière* (intégration complète du corps du visiteur dans l'œuvre occupant l'espace entier) à l'Espace Fondation EDF qui utilisait les 12 principales longueurs d'onde du spectre en 6 paires et boucles incessantes tout comme *La Nouvelle Vague* (hypnotique) à The Temple à Pékin. Sur la Galerie des Gobelins du Mobilier National à Paris les verticales de lumière se lient les unes aux autres, se juxtaposent, forment une sorte de rideau monumental et, déploie l'espace de la façade en créant deux espaces chromatiques complémentaires. Se lit, entre l'espace magenta et celui du vert toujours en mouvement, un entre-deux blanc. Le dispositif dévoile des trajectoires lumineuses, où trame et tracé se confondent.

Avez-vous une considération particulière pour des artistes ou des auteurs ayant contribué à définir une théorie de la couleur ? Il me semble que Johannes Itten avait perçu que la couleur pouvait créer un espace, un espace-couleur, et qu'elle prenait de ce fait une dimension cosmologique qu'il avait conjugué à la pensée orientale. Lorsque vous avez exposé au Bauhaus à Dessau avez-vous pensé à tous les artistes de la couleur ou de la lumière qui avaient travaillé dans ce lieu-phare de la modernité ?

Mon travail évolue en expérimentant à chaque fois et selon une nouvelle voie la lumière avec ses qualités chromatiques ou ses densités, dans de nouveaux lieux. Mes expérimentations s'accompagnent de recherches faites par des artistes, penseurs et scientifiques. Dès 1807, Young avait compris que lorsque le regard se fixe sur un petit objet aux couleurs brillantes et s'en détourne vers une surface blanche, il apparaît alors une tache de forme égale à l'objet et d'une couleur complémentaire. Goethe dira plus tard que l'œil recherchait cet espace incolore pour reproduire cet effet. Les physiologistes, aujourd'hui, savent que les cellules ganglionnaires de la rétine fournissent des signaux polaires codés en paires de couleurs complémentaires, comme dans la rétine imaginaire de Goethe et Schopenhauer.

Johannes Itten pensait la couleur dans ses effets spatiaux de proximité et d'éloignement. Il avait aussi compris, comme Kandinsky auparavant, que les couleurs ont une influence sur notre état psychique. Josef Albers voyait dans la juxtaposition des couleurs des frontières vibrantes et lorsque les intensités lumineuses de ces couleurs étaient égales ou contraires, il y voyait une disparition des frontières.

Donald Judd s'est beaucoup penché sur le pouvoir de la couleur spatiale.

Mes recherches m'ont amenée plus précisément à explorer l'influence de la lumière sur les systèmes biologiques, à expérimenter les limites de la perception et les effets psychotropes des longueurs d'onde. La lumière colorée est plus influente que la couleur matière.

Des recherches sur l'influence de la lumière sur les bactéries ont révélé que la seule couleur qui soit active est le bleu jusqu'à l'ultra-violet. Ces constatations et d'autres expérimentations ont permis d'en conclure que la couleur située à l'extrémité gauche du spectre, le rouge, exerce une accélération de l'activité vitale des petits organismes et que la couleur jaune-vert, qui est au centre du spectre visible, maintient cette activité et l'équilibre, et pour finir, que les couleurs de l'extrémité droite du spectre, la ralentit et même la suspendent. L'excitation provoquée par les couleurs a pour conséquence immédiate le développement potentiel de l'énergie mais également une modification de la circulation sanguine.

Je me suis penchée sur les recherches d'Yvonne Duplessis en matière de synesthésie et, dans le domaine de la vision extra-rétinienne et de la sensibilité dermo-optique.

Dans son livre *Couleur optique*, Ellen Marx écrit : « Le phénomène simultané des couleurs révèle notre puissance de différenciation en exaltant des contrastes entre fond et forme, en relativisant un objet, une surface, une couleur par rapport à son environnement. Le mélange optique uniformise une structure hétérogène en un nouvel ensemble, plus facilement discernable comme entité dans une situation, spatio-temporelle élargie. Cette réalité va dans le sens de la découverte fondamentale de la physique contemporaine : aucun élément dans l'univers n'existe en soi. Il est en interaction constante avec son voisinage proche et lointain. Il reçoit son caractère et sa signification uniquement par rapport à la situation temporelle et spatiale dans laquelle il est appréhendé par une conscience. En l'observant, la conscience interagit avec lui et le transforme ».

Lorsque j'ai été invitée au Bauhaus de Dessau, ce fut, dans un premier temps pour réfléchir à la création d'installations pour une exposition dans les Maisons de Maîtres construites par Walter Gropius, tout en étant en résidence dans l'ancienne école du Bauhaus, chef d'œuvre de l'architecte. Chaque maison est le miroir des recherches colorées de l'artiste qui y vivait : Kandinsky étalait des verts pâles, roses, ou jaune clair pour son bureau, son atelier alternait des gris, blanc et noir. Les couleurs multiples contrastaient dans chaque pièce. Klee dans sa maison jumelée à celle de Kandinsky, selon sa pratique de la théorie des couleurs, y appliquait des tons bleus, gris et terre, jaune dans l'escalier, son atelier peint en noir (tirant sur le jaune) et blanc. Feininger avait placé une table blanche et ronde dans une salle à manger aux murs couverts de noir, un effet très cinétique. J'ai articulé un projet par maison y compris celle de Moholy-Nagy détruite lors de la Seconde Guerre mondiale, jumelée à celle de Feininger.

Puis la commande s'est tournée vers le Stiftung Bauhaus Dessau : un espace large, vide et vitré s'offrait à moi au premier étage exactement là où Kandinsky, Schlemmer, Moholy-Nagy expérimentaient leurs œuvres devant le public ! *Vertige en apesanteur* est l'installation que j'ai réalisée, dans ce cadre, durant l'été 2004. La partie centrale du Bauhaus se voyait dans un mouvement tournant lumineux à l'infini. Des projections de lumière intense, aux couleurs complémentaires, dessinaient un anneau tournant et englobant dans l'espace. Une moitié d' « anneau » est orange, l'autre moitié lui succédant est bleu-indigo. Les lumières avancent à l'intérieur de l'édifice et s'inversent doucement mais constamment à un rythme régulier. L'introduction du corps physique des visiteurs se trouve être happée par l'immersion lumineuse et la lumière mouvante passe sur les corps et les englobe. Les visiteurs ressentent une sensation de vertige visuel due aux mouvements lents des couleurs lumineuses en alternance, au contraste puissant. Cet espace de lumière plonge l'organisme tout entier dans une expérience extrême.

Comment et à quel moment avez-vous découvert l'œuvre de James Turrell et qu'en avez-vous pensé ?

L'une des premières œuvres que j'ai vue de l'artiste fut à mon retour de New Delhi en 1990, où je résidais pour le projet de recherche et création que j'évoquais précédemment, en visitant l'exposition *Nature (artificielle)* à l'Espace Electra à Paris, où était présentée l'œuvre *Bloodlust* constituée de tubes fluorescents et dispositif en bois.

Invitée en 2014 à exposer à The Temple Hotel à Pékin dans le district de Dongcheng au centre de la capitale, je découvrais l'unique œuvre pérenne de Turrell en Chine : *Gathered Sky*, dans un bâtiment adjacent construit pour recevoir l'œuvre, à la limite de cet ancien temple bouddhiste tibétain (qui a reçu le Prix UNESCO Asie-Pacifique pour la conservation du patrimoine culturel). James Turrell matérialise la lumière en dématérialisant les espaces dans lesquels il intervient. Pour cela, il recrée dans l'espace initial une « boîte » dans laquelle la lumière et l'espace sont sans limites, une œuvre pure et abstraite, où le visiteur est isolé du

« monde », une phénoménologie visuelle. L'artiste s'intéresse au développement des champs lumineux homogènes (*Ganzfeld*) et au minimum lumineux. Dans les œuvres appelées « *Skyspaces* » il donne à voir le ciel, sans filtre, dont il modifie lentement les chromatiques par l'adjonction de lumières colorées dans l'espace environnant notre vision et dont la source est toujours invisible.

Dans cet ancien temple, mon installation *La Nouvelle Vague* englobait le mur pignon d'un des bâtiments anciens, daté de l'époque Ming, au-dessus du bassin d'eau central, entouré par l'obscurité. Le mur est soumis au temps de l'œuvre comme une errance frontale et verticale où les flux lumineux se déplacent, avancent, s'arrêtent, disparaissent, reviennent plus loin, toujours présents mais instables puis s'effacent dans un parcours programmé. Provoquant un phénomène hypnotique, un « paysage » de flous lumineux se révèle par des bandes chromatiques d'égale valeur ; elles se diluent et réapparaissent selon des rythmes irréguliers. Ces lignes perceptives permutent et mutent, elles se diffusent. Dans mes œuvres ou installations, je travaille en préservant le lieu, ses qualités intrinsèques, son aspect matériel, en y injectant de nouvelles densités lumineuses. Le point commun entre les deux œuvres résulte de leur dimension temporelle, toutes deux en évolution lente mais constante, jusqu'au bout de la nuit.

Vous avez réalisé en 2011 au MACRO à Rome, *Horizon flottant*, une œuvre permanente composée de tubes Led disposés sur un mur à intervalles réguliers. Cette œuvre fait référence à d'autres « œuvres de lumière » mais celle-ci se caractérise par son emplacement, un escalier emprunté par les visiteurs. A ce propos, êtes-vous d'accord avec les remarques de Marcel Duchamp sur le processus créateur : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif ».

Le musée d'art contemporain MACRO (réalisé par l'architecte Odile Decq) a lancé en 2010 un concours international pour une œuvre de lumière dans « La Scala », l'escalier donnant accès au toit-terrasse. Lauréate de ce concours, j'avais regardé attentivement ce lieu et ses caractéristiques : un escalier avec ces paliers, comme un lieu de passage offert à la lumière du jour puis à l'obscurité nocturne, un espace public qui se visite à toute heure de la journée et de la nuit.

L'œuvre propose une ligne d'horizon qui descend ou monte dans l'espace de l'escalier. Elle offre des niveaux lumineux variables qui font perdre au visiteur ses repères d'altitude alors qu'il grimpe ou descend l'escalier. Cet horizon se déplace dans un mouvement vertical et lumineux qui englobe le public. Les plages lumineuses sont changeantes et flottantes. Elles fluctuent. Le mur semble bouger, tandis que l'escalier est parcouru, le déplacement du visiteur est indépendant, son déplacement diffère. L'espace de l'escalier s'invente continûment, ne donne finalement aucune orientation, mais au contraire, une dimension nouvelle de l'espace. Le mur est mouvant dans sa verticalité. L'espace mute.

C'est ce même visiteur qui, en se déplaçant crée ses propres sensations, en présence de ce médium lumineux, englobé par cette luminosité particulière, saturée et changeante. Le visiteur, tout en faisant l'effort physique de grimper, voit se dérouler l'ensemble de l'œuvre s'étalant dans la longueur et la hauteur de cet escalier. Il devient acteur physique et agissant de l'œuvre.

Il arrive que le visiteur garde le souvenir tenace de certaines œuvres temporaires et qu'il soit persuadé qu'elles sont toujours en place. C'est la rémanence des photons... Le biologiste Damien Schoëvaert-Brossault a écrit en ce sens à propos de cet aspect de mon œuvre : « Cette immersion contrastée, dont les spectateurs ressentent confusément les effets, stimule les récepteurs d'une perception « non visuelle » récemment découverte. Ces récepteurs, principalement localisés dans la couche ganglionnaire de la rétine sécrètent la mélanopsine qui jouerait un rôle dans la mémoire photique du fond coloré. Il s'agit d'une vision tonique d'un fond lumineux dense et stable qui permettrait par contraste l'émergence des formes transitoires ».

Glissement de la lumière est une œuvre polychromatique très récente que vous avez réalisée pour le Musée d'art contemporain MOCA de Chengdu en Chine, où vous avez réuni quatre espaces en insérant dans les cloisons une ligne continue de tubes Led suspendus tout en jouant sur la spatialisation de la lumière et de l'ombre, qui apparaissait pour la première fois, dans le cadre d'une installation sublimant les lieux. Poursuivez-vous une recherche dont le propos serait aspiré par une vision cosmique ou sublime au-delà du flux des quantas énergétiques ou est-ce là la trajectoire même de vos recherches, combinaisons, variations, expansions de la substance lumineuse ?

Dans l'espace offert par le musée, un plateau aux formes rectangulaires et angulaires mêlées, j'ai créé quatre espaces à la fois distincts mais emboîtés et aérés. L'installation déplie son propre volume. C'est ainsi que j'ai dessiné et fait réaliser des cloisons comme des murs, reprenant le concept des jardins taoïstes en y évidant et perçant une ouverture circulaire. Ces jardins chinois expriment une esthétique empreinte de vision globalisante du monde et ils construisent artistiquement une spatialité saisie dans sa totalité. Certains murs offrent des ouvertures qui servent à diriger ou orienter le regard, le mur faisant écran à ce qui pourrait être vu dans sa totalité, en un seul regard. Dans l'installation *Glissement de la lumière*, outre le fait que le regard passe ainsi d'un espace à l'autre, ce sont trois grands cercles lumineux réalisés in situ qui s'enfilent dans ces trouées pour traverser l'espace total de l'exposition. Chaque passage marque le changement de la chromatique de cet ensemble de trois cercles presque superposés illuminant leur alentour.

Ces lignes lumineuses et serpentineuses créent une fluctuation de la forme. Elles montent et descendent légèrement. Elles constituent l'espace lumineux et dessinent l'œuvre à percevoir. Plus loin, une lumière dense projette une portion des cercles, sous la forme de lignes d'ombres, dont les chromatiques varient et se déplacent dans le temps, sur un autre mur. La lumière se projette sur une autre lumière. Fluidité, légèreté et mobilité sont parties intégrantes de cette œuvre spatiale. Le visiteur immergé dès son entrée, dans une lumière blanche, voit la transformation des trois formes circulaires suspendues à travers la cloison en une couleur sombre : un bleu-violet foncé. En avançant plus loin, à l'opposé du cercle, immergé dans le rouge, il aperçoit alors au travers de l'ouverture, dans ce qui semble constituer un mur, la lumière rouge se transformer en bleu-vert, par conséquent, sa complémentaire. Ces lumières sont dans une attirance mutuelle et les chromatiques se répondent sur les quatre portions. Elles forment des espaces divers où se jouent clarté et obscurité, et où apparaissent des coulées interstitielles de lumière. Ces couleurs sont en Chine, fortes d'interrelations entre différentes composantes, mais pour ma part, elles correspondent à des chromatiques puissantes utilisées dans certaines œuvres précédentes et c'est avec une grande évidence qu'elles apparaissent ici.

Les trois grands cercles flottant dans l'espace d'exposition sont déliés. Le mouvement circulaire qu'ils créent véhicule un rythme. De plus, des projections lumineuses et chromatiques qui se diffusent, créent leur propre spatialité, elles s'étirent et évoquent un état vaporeux. Glissement, légèreté et étirement prennent place dans une dimension fluide de l'espace lumineux englobant, traversé, enjambé, un ailleurs présent. L'espace n'existe pas sans le temps.

Pour terminer cet entretien, je souhaiterais vous demander quels sont les arts auxquels vous êtes plus particulièrement attentive ?

La peinture fut la première forme d'art à laquelle je me suis intéressée, et particulièrement, celle de la Renaissance italienne lorsqu'en Toscane je découvrais (encore lycéenne) les fresques de Giotto, Fra Angelico, Piero della Francesca, Vasari puis Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange, Le Caravage (dont j'allais admirer les œuvres présentes au musée des Beaux-arts à Nantes, face à mon lycée). Des artistes et scientifiques tout à la fois. Sans oublier les œuvres poétiques de Dante et Giacomo Leopardi.

Dans les arts visuels, la performance me semble très proche de l'expérience, de l'expérimentation souvent pratiquée en direct. Le théâtre et la danse contemporaine me sont chers dans leur effet d'immédiateté. Le cinéma est un art de la durée et de l'image mouvement. Gilles Deleuze nous dit qu'il est « image *du* temps », l'acte principal du cinéma, « Image-mouvement, une matrice ou cellule de temps ».

Curieuse d'architecture, j'ai découvert le site astronomique du Jantar Mantar, construit au 18^e siècle (à la fin de l'époque moghole) à New Delhi sur une commande du Raja Jai Singh II, une architecture qui élève des instruments (en général des objets) à l'échelle d'édifices monumentaux de mesure et d'observation astronomiques. Les Jantar Mantar ont l'apparence d'architecture contemporaine tout en étant des innovations architecturales et instrumentales, à la fois esthétiques et scientifiques.

La musique contemporaine avec John Cage, et le courant minimaliste de la musique répétitive, sont caractérisées par une extrême économie de moyens et pensée. Parmi les dispositifs graduels d'évolution sur une durée étendue ; je citerai Steve Reich, Philip Glass et son opéra minimaliste (le premier) *Einstein on the Beach* mis en scène par Robert Wilson. J'apprécie l'écoute des formes minimalistes les plus récentes.

Les pratiques contemporaines ont fait tomber les frontières entre les arts. *Sonambiente* (biennale de l'art sonore), que j'ai découvert en 2006 à Berlin invitait des artistes compositeurs à exposer leurs œuvres sonores et visuelles, souvent créées spécifiquement, dans des espaces divers de la ville (anciennes ambassades du bloc de l'Est laissées à l'abandon, égouts, tunnels, gares et musées) proposant ainsi des parcours sonores dans la ville, pour de nouvelles perceptions.