

Véronique Joumard
Entre impermanence et irréalité

L'œuvre de Véronique Joumard est protéiforme. Elle a déjà fait l'objet d'écrits théoriques, consacrés notamment aux tensions intrinsèques de sculptures qui mettent en relation l'eau et l'électricité ou de résistances électriques rayonnantes qui viennent essentiellement souligner un détail architectural. Néanmoins, il semblerait que certaines de ses oeuvres s'inscrivent dans une autre dialectique, principalement par le jeu qu'elles instaurent entre les différents matériaux utilisés. Sculpture dynamique, son travail est aussi le lieu du jeu des apparitions spectrales, des présences éphémères et fugaces rendues visibles dans ses peintures thermosensibles et photosensibles, ses miroirs, ses surfaces réfléchissantes détournées de leur usage habituel, ainsi que dans ses installations lumineuses ou ses photographies. Parallèlement, ces œuvres prennent en compte l'intelligence des matériaux dans lesquels elles sont réalisées. A ce titre, elles semblent s'inscrire dans un discours très contemporain, celui d'une certaine écologie et d'une économie de la pensée créatrice.

La couleur-lumière

Véronique Joumard est une artiste de la lumière. Composante importante de l'histoire de la peinture, cette notion qui est intimement liée à la couleur affecte très directement la tonalité d'une image. Matière première, elle est présente dès les premières pièces de l'artiste sous la forme de montages électriques multiples –composés notamment d'ampoule, de fils électrique et d'interrupteur– comme dans la série des *tableaux-lumières* (1989). Elle est solaire dans *Eclats rouges, verts et jaunes*, installation lumineuse exposée pour la première fois dans le parc Montsouris pour la Nuit Blanche de 2004. Equipée de lampes à cellules photovoltaïques qui se rechargent pendant la journée, elle se met à clignoter et à scintiller dès la tombée de la nuit. Cette oeuvre, qui met à profit l'énergie naturelle et dont le rythme apparaît en symbiose avec celui de la nature, n'est pas une expérience isolée dans le parcours de l'artiste. Elle peut être mise en rapport avec l'exposition *Bleu au Soleil* présentée à la galerie 108 en 2008.

En effet, la lumière, qui est au cœur des préoccupations de l'artiste, fait partie intégrante du processus pictural qu'elle développe dans ses peintures photosensibles. C'est par elle que l'œuvre va pouvoir s'accomplir. *Bleu* (2008) se compose d'une série de modules ou de meubles rectangulaires, de dimensions variables, réalisés en medium. Mobiles grâce à leurs roulettes, ils semblent vouloir suivre la course du soleil. Véronique Joumard développe alors une gamme chromatique qui opte pour un mode de fonctionnement proche des énergies transformables et qui évolue en fonction de l'intensité de la lumière du jour. Recouverts de peinture photosensible bleue, ces éléments voient leur couleur se moduler. Si le bleu fonce au soleil et explicite le titre de l'exposition, les sept autres *Tableaux* qui sont accrochés au mur reprennent quant à eux les sept couleurs de l'arc-en-ciel qu'ils adoptent au gré de leur exposition à la lumière.

A ce titre, le lieu de monstration est primordial. Il conditionne l'accomplissement de l'œuvre et lui permet de développer les modifications attendues. Ainsi la peinture joue avec les possibles qu'offre l'architecture du bâtiment, notamment avec ses ouvertures sur l'extérieur, les grandes baies vitrées de la galerie qui permettent à la lumière et au soleil d'accomplir le processus à l'œuvre. Sans exposition à cette source lumineuse, aucune métamorphose ne pourrait opérer. Véronique Joumard réalise une œuvre impressionnable, aux couleurs du

temps et qui n'est pas sans évoquer certains contes de notre enfance dans lesquels la princesse porte des robes « couleur du temps », « couleur du soleil » ou « couleur de la lune »¹... Cette démarche, poétique et onirique, installe également l'œuvre au sein de préoccupations très contemporaines qui pourraient être qualifiées d'écologie de la pensée créatrice. Le terme écologie qualifie ici les échanges, les flux qu'elle entretient avec son milieu, et se réfère aux rapports naturels, aux liens qui l'unit au contexte.

Ces réalisations sont, dans une certaine mesure, à rapprocher des travaux du japonais Shigeru Ban, que l'artiste affectionne particulièrement, l'architecte des structures éphémères et légères, des maisons de papier, des églises et des ponts en carton ou encore de la maison *curtain wall*. Cette maison singulière est ouverte sur l'extérieur grâce à un système de mur-rideau qui se déploie à l'envi sur la façade et sur l'un de ses côtés. Shigeru Ban développe des principes présents dans l'architecture traditionnelle du Japon ainsi que dans l'architecture moderniste, par l'accomplissement de l'interpénétration des espaces extérieurs à l'intérieur.

L'utilisation d'une peinture photosensible fait suite aux œuvres élaborées depuis 2005 avec une peinture thermosensible, que l'on retrouve ordinairement dans l'industrie, la métallurgie et l'aéronautique, où elle est également appelée peinture vivante. Elle est appliquée sur des maquettes de lanceurs afin d'étudier où se trouvent les zones d'échauffement car elle change de couleur en fonction de son exposition à la chaleur. Ce matériau est en réalité un instrument de mesure qui permet d'établir une cartographie.

Véronique Joumard s'approprie cette peinture verte ou orange, et en recouvre des murs appelés *Murs tableaux* (2004) ou des *Tableautins* (2005) qu'elle déploie souvent à proximité de sources de chaleur. Les espaces colorés que crée alors l'artiste sont des surfaces d'expression et de dessin possible, car le spectateur est invité à les toucher, à imposer sa marque. Les dessins, souvent réalisés à l'aide de la main, en négatif, laissent des traces, celle d'une gestualité, de l'accomplissement d'un mouvement. Les œuvres colorées -allant du vert ou de l'orange au jaune- résultantes de ce processus ne sont pas sans faire écho aux tracés digitaux que l'on retrouve dans les cavernes préhistoriques, comme celle de Gargas. Elles s'offrent au regard comme le reliquat d'une action accomplie, comme une empreinte et rejoint la définition que donne Georges Didi-Huberman : « L'empreinte est à la fois processus et paradigme : elle réunit en elle les deux sens du mot expérience, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologique d'une appréhension du monde »². Si la forme de l'empreinte n'est jamais rigoureusement prévisible dans le processus « mais toujours inattendue, instable, ouverte »³, paradoxalement, dans l'œuvre de Véronique Joumard elle ne demeure pas. Fugace et éphémère, elle n'est présente au monde que l'espace d'un moment. Impermanente, elle s'estompe progressivement jusqu'à sa complète disparition.

Irréalité et impermanence

Ainsi l'artiste ne fait pas sienne la vision tautologique et minimale de l'art développée par le peintre américain Frank Stella en 1964 afin de justifier sa pratique picturale abstraite : « What you see is what you see ». Elle s'inscrit davantage dans une certaine impermanence, dans ce

¹ Charles Perrault, *Peau d'âne*.

² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Les Editions de Minuit, Paris, 2008, p.32.

³ *ibid.* p.33.

passage transitoire d'un état à un autre. La pièce *Objets volants* (2008) illustre aussi ce propos. Elle met en place un objet simple, un tabouret, qui est littéralement soulevé et porté par un bouquet de ballons gonflés à l'hélium. Sculpture dynamique, cet élément de mobilier, qui a perdu toute fonctionnalité, se trouve à présent en lévitation dans la pièce. Oeuvre expérimentale, événementielle, elle ne peut exister dans la durée car utilise un matériau trop poreux. *La Table-ballons* (2008) et *Quatre ballons pour un immeuble* (2003) font figures de précédents. Présentées respectivement dans la cafétéria du Musée des beaux-Arts de Nantes pour l'une et sur le toit du centre Morland à Paris pour l'autre, elles se composent chacune de quatre boules blanches lumineuses qui semblent tantôt supporter la structure d'une table métallique tantôt vouloir soulever un bâtiment.

Dans ces dernières œuvres ludiques, aériennes et poétiques, le rapport aux astres et plus spécifiquement à la lune est évident, tant dans la forme que dans le mystère dans lequel elles se nimbent.

Les lumières sont également au centre de son dernier livre au titre éponyme et publié récemment. L'ouvrage présente un ensemble de photographies dont le thème obsessionnel est celui des éclairages artificiels. Ces images, cadrées en gros plan, apparaissent sur un fond sombre ou noir et sont réalisées indifféremment en intérieur ou en extérieur. Elles polarisent toute notre attention sur l'avènement du phénomène lumineux. Les lumières s'apparentent tantôt à un astre solaire, tantôt à une vision plus froide presque clinique. Les photographies proposent de porter un regard sur ces lumières aux sources multiples -lampadaires, spots, phares, appliques, néon, halogènes...- qui font notre quotidien et apparaissent ici dans la singularité et dans la simplicité de leurs composants -filament, ampoule, boîtier-. Ainsi magnifiées, sublimées, ces lumières s'offrent alors comme de véritables icônes et se définissent comme l'unique sujet de ces photographies. La couleur est encore très présente dans cet ouvrage. Elle se voit révélée par les variations chromatiques des lumières photographiées, mises en évidence par la juxtaposition des images.

Ouvrant à une réflexion sur le phénomène lumineux, ces photographies nous renvoient également à la décomposition spectrale de la lumière initiée au XVII^e siècle par Newton. La notion de spectre lumineux peut naturellement être mise en parallèle avec sa formulation latine : spectrum, qui exprime un spectacle, une apparition de notre corps. Vision d'une apparition spectrale et illusion optique sont encore des thématiques développées dans les miroirs et les surfaces réfléchissantes de Véronique Joumard.

Entre présence et absence, entre apparence et apparition

Le miroir est avant tout un producteur d'images, comme le précisait Guy Michaud : « Source de réflexion, surface rigide sans laquelle les choses seraient absorbées dans l'oubli, il nous invite à réfléchir. »⁴ Les miroirs⁵ de Véronique Joumard nous ouvrent à de nouvelles perspectives, à de nouvelles appréhensions du réel. Ils nous conduisent à une interrogation multiple sur les conditions de visibilité des choses, de la déformation à la perte de repère spatial, jusqu'à l'effacement, voire l'évanouissement du visible.

Les premières *Surfaces réfléchissantes* (2002) présentes au Parvis à Tarbes se composent de microbilles qui renvoient la lumière. L'artiste a détourné ce matériau trivial, qui

⁴ Guy Michaud, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », in *les Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 11, Paris, 1959, p.199

⁵ Entendu ici comme terme générique

ordinairement recouvre les vêtements que porte le personnel de voirie, afin de l'appliquer directement sur les murs. Le reflet qui apparaît dans ces murs-miroirs renvoie à une certaine irréalité de la présence, à cette dissolution de l'être dont parle Ramon Gomez de la Serna lorsqu'il écrit « ...Il y a même beaucoup de gens qui se sont noyés dans un miroir... »⁶. Il rappelle également celui décrit par Pausanias qui se trouvait en Arcadie, dans le temple de Despoina : « Quant on sort du temple, on a à sa droite un miroir encastré dans le mur. Si quelqu'un regarde en face ce miroir, il ne se verra lui-même que très indistinctement ou pas du tout. En revanche aussi bien les déesses que leur trône peuvent se voir clairement »⁷. Dans ces surfaces brillantes et argentées, directement appliquées sur les murs, nous apparaissent toujours nimbée de mystère par l'effet de sfumato qui enveloppe les choses et les êtres et de façon spectrale, comme si nous n'étions que l'ombre de nous-mêmes. Ce processus évoque aussi le monde sensible et souterrain du Mythe de la caverne⁸ décrit par Platon et dans lequel la lumière venant de l'extérieur, les choses et les êtres n'apparaissent plus que sous la forme d'ombres projetées.

Parallèlement, dans les *Miroirs* composés d'un film à vision angulaire, nous ne nous voyons pas ou de façon dérobée, biaisée, en trichant car toute vision frontale est abolie. Ici, une autre histoire semble vouloir s'écrire sur ces miroirs opaques où nous n'avons aucune consistance réelle, aucune existence possible, celle du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre. Lors de l'exposition *Early birds* au Kunsthaus de Baselland en 2004, six miroirs sont accrochés de façon non linéaire et se déploient sur un même mur, *in situ*, en décalés, présentant une vision fragmentée et discontinue du lieu. Disposés en face de grandes fenêtres, ils réfléchissent l'activité extérieure, la circulation, les passants. N'apparaît plus dans ces miroirs, aux yeux du contemplateur, que le reflet des choses. Le reflet du monde vient supplanter la réalité. Les miroirs substituent ainsi immédiatement la représentation au représenté et mettent en place une narration instantanée du lieu et de manière syncopée. Leur format offre une vision panoramique, quasi cinématographique du spectacle qui se joue à l'extérieur, illustrant le propos de Merleau-Ponty : « Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi »⁹. Dans cette proposition, nous assistons en direct à ce qui passe ailleurs, de l'autre côté du miroir, à l'instar d'Alice qui proposait à sa petite chatte Kitty d'entrer « dans la maison du miroir », en précisant : « Faisons semblant d'avoir découvert un moyen d'y entrer, Kitty. Faisons semblant d'avoir rendu le verre inconsistant comme de la gaze et de pouvoir passer à travers celui-ci. Mais, ma parole, voilà qu'il se change en brouillard ! Cela va être un jeu d'enfant que de le traverser... »¹⁰.

Nous interrogeant sur notre image, le miroir ne nous permet plus de la saisir. Il s'agit d'une surface sur laquelle va s'animer et s'imprimer, l'espace d'un moment, la réalité, le monde alentour. Envisagé de la sorte, il peut être rapproché du tableau qui, pour Alberti à la Renaissance, est comme une fenêtre. Mais ce miroir et cette fenêtre, par lesquels et grâce

⁶ Ramon Gomez De La Serna, *Gustave l'Incongru*, traduit de l'espagnol par J. Cassou et A. Wurmser, Simon Kra collection européenne, Paris, 1927, p. 23.

⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, texte établi par Michel Casevitz, traduction et commentaires de Madeleine Jost et Jean Marcadé, Les Belles Lettres, Paris, 1998, Livre VIII, L'Arcadie, 37, 6.

⁸ Platon, *Le mythe de la caverne*, Livre VII de la République.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, édition Gallimard, Paris, 1964, p. 32.

¹⁰ Lewis Carroll, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1990, p. 262.

auxquels nous contemplons le monde, ne sont-ils pas à mettre en relation avec cette pensée de Pascal « Qu'est-ce que le moi ? L'homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants »¹¹.

Si les *Miroirs* et *Surfaces réfléchissantes* s'inscrivent *in situ* sur les murs de la galerie et nous proposent de porter un regard autre sur le lieu, certains instruments optiques intégrés dans le vocabulaire plastique de l'artiste se définissent quant à eux comme des sortes de « prothèses de la vision »¹² et proposent, à nouveau, un autre type de réflexion. Ces objets ready-made, lentilles de Fresnel ou miroirs convexes, évoquent certains dispositifs et appareils liés à la surveillance.

Si les miroirs convexes pourraient être intégrés dans un processus -défini par Foucault dans « surveiller et punir »- qui permet de relier corps, savoir et pouvoir, ici il n'en est rien. Déployés dans l'espace d'exposition, ces *Miroirs* (2001) dits de surveillances, composés d'un quart ou d'une demi-sphère placés au niveau du sol ou sur les murs, n'apportent aucun élément informatif ni fonctionnel. En revanche, ils ouvrent de nouvelles perspectives sur le lieu de monstration, en renvoient des images singulières. Distordant le réel, ils en proposent une vision déformée et tronquée, nous conduisant à la perte de tous repères spatiaux et parfois même à un renversement des valeurs.

Accompagnées d'encastables lumineux fixés au sol à Bologne, cinq rangées de seize miroirs sont fixés sur une architecture métallique de dix mètres de haut et forment *Tour* (1999). Ce dispositif monumental s'apparente à une sorte de mirador, un poste d'observation qui en réalité, du fait de l'emplacement des miroirs sur la moitié supérieure de la tour, ne peut réellement réfléchir les images morcelées, partialisées de son site d'inscription : « A travers ses multiples reflets, le lieu se déconstruit bien plus qu'il ne construit un double, focal, de lui-même »¹³. La nuit venue, les lumières encastrées éclairent cette sculpture qui ne réfléchit plus que ses propres éclairages. Paradoxalement, le jour, cette tour semble davantage s'inscrire comme un observatoire. Réfléchissant l'image du ciel, elle peut être entendue comme une vision détournée et poétique du *panotique*, fameuse architecture carcérale imaginée par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle et repris par Michel Foucault, à partir de laquelle on peut observer et surveiller sans être vu. Cette œuvre pose encore la question de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Reprenant le titre de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman à propos de certaines œuvres minimalistes des années soixante, elle interroge la notion même du voir.

Quant à la lentille de Fresnel –communément utilisée dans les phares de signalisation marine, à l'arrière de certain bus...–, elle s'intègre dans un dispositif sculptural, comme dans l'exposition *Accords excentriques* au domaine de Chamarande. Véronique Joumard y présente *Lentilles* composées de cinq lentilles de Fresnel de grands formats. Alignées et suspendues, elles s'ouvrent au lieu d'exposition, en donnent de multiples images. Ce processus offre de nombreuses illusions spatiales, des grossissements et permet également une hypertrophie de la perspective allant même parfois jusqu'à en proposer une inversion.

¹¹ Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 688 (323 dans l'édition Brunschvicg), in *Oeuvres complètes*, éditions Lafuma, Paris, Seuil, collection. "L'intégral", 1963, p. 591.

¹² Soko Phay-Vakalis, *Miroir, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.13.

¹³ Michel Gauthier, « Blind Test (les lumières de Véronique Joumard) », in *Art Présence*, janvier-mars 2002, n°41, p. 26-31.

Lentille de Fresnel et miroirs convexes sont ici revisités. Censés prolonger et amplifier les capacités humaines, ces outils sont détournés de leurs fonctions premières et dévoyés de leur usage habituel. Intégrant l'espace de monstration, ces instruments optiques développent des dispositifs sculpturaux permettant de déporter le regard, de le fragmenter et ainsi de présenter une vision démultipliée de la réalité.

Empirique, ludique, poétique, l'œuvre de Véronique Joumard ne s'appréhende pas dans l'instant mais se livre dans l'expérimentation. Oeuvre du lien au contexte, elle en joue et le cache pour mieux le dévoiler. Elle n'en est pas moins imprégnée d'une pensée écologique et technologique notamment dans l'usage qu'elle fait de matériaux innovants. Œuvre de la révélation et du mystère, elle évoque tantôt la notion de trace, tantôt celle de l'aura développées notamment par Walter Benjamin : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. »¹⁴

Quant aux miroirs de surveillance, aux lentilles de Fresnel, leur dispositif est mis en déroute pour mieux affirmer l'autonomie de leur relation à l'espace de monstration. Véronique Joumard déporte le regard : ce que nous croyons voir n'est pas nécessairement ce que nous voyons.

Line Herbert-Arnaud

¹⁴ Walter Benjamin, *Paris, Capital du XIX siècle. Le livre des passages*, tr. J.Lacoste, Le Cerf, 1989, p.464.