

## Arnaud Gerniers Biographie

### Les dessins de lumière d'Arnaud Gerniers

---

Du réel, la vision n'enregistre que la lumière qu'il reflète ou éventuellement qu'il produit. Dès lors, l'économie de moyens commande à qui veut. Comme Arnaud Gerniers, travailler la sensation des couleurs, d'utiliser directement la lumière comme matériau, plutôt que les pigments et la peinture. Cette notion d'économie se fonde sur une exigence comparable à celle du dessin, medium pauvre s'il en est, dont Arnaud Gerniers se revendique. Une haute rigueur marque en effet ses travaux et leur confère une expressivité très singulière.

Depuis bientôt quarante ans, les artistes n'ont pas manqué, qui ont pris la lumière pour matériau, de Dan Flavin à Ann-Veronika Janssens, sans oublier James Turrell. Arnaud Gerniers renoue avec l'esprit minimaliste du premier en refusant la prouesse technologique. Ses œuvres sont des dispositifs simples dans leur principe : des projections associant, dans une relation spatiale déterminée, une source lumineuse, un filtre agissant à la manière d'une diapositive et une surface plane qui rend visible la lumière, en interceptant son faisceau. Alors que les expositions d'art contemporain regorgent d'écrans plasma, cet artiste nous présente des lanternes magiques. Mais la pertinence d'un tel moyen d'expression s'impose, au-delà de l'aspect « économique » déjà évoqué, par une qualité précieuse : une luminosité veloutée qui surprend et fascine.

Dès son entrée dans une salle obscure et qui peut être assez vaste, où sont projetées des œuvres d'Arnaud Gerniers, le spectateur se sent dans un état diffus de manque, dû à la perte de repères spatiaux. L'artiste a pris soin de couvrir les murs d'un revêtement noir mat prévenant toute réverbération, son traitement de la lumière s'adossant nécessairement à une organisation des ténèbres. Celle-ci entretient l'incertitude qui aiguise la réceptivité, en vue d'une expérience sensorielle spécifique.

Les œuvres apparaissent comme des halos lumineux, circulaires, diversement colorés, mais toujours sombres en leur partie centrale. Certaines, réalisées à l'aide d'ordinaires projecteurs de diapositives, s'étendent sur toute la hauteur du mur faisant écran, de sorte que leur centre se place au niveau des yeux d'une personne moyenne debout.

D'autres, qui sont plus récents, adoptent des dimensions modestes et sont groupées en séries de trois à cinq éléments, dont chacun est un rétroprojecteur miniature.

La capacité qu'un champ coloré a de créer un effet lumineux est couramment appelée vibration. Ce mot ne peut mieux s'appliquer qu'aux grandes projections d'Arnaud Gerniers, dans lesquelles la couronne de couleur intense est perceptiblement animée d'un mouvement qui alterne dilatation et contraction, tandis que le centre semble reculer derrière le plan du mur et se creuser infiniment. Cette activation des effets spatialisant et dynamisant de la couleur fait écho au travail du sculpteur anglais Anish Kapoor, des œuvres duquel Denis Gielen décrit « la croissance [...] double : à la fois tournées vers l'extérieur par expansion de leur volume, et retournées vers l'intérieur par invagination de leur surface » avant d'évoquer « le vertige que provoquent ces vortex ou ces bouches immenses.<sup>1</sup> »

Selon un processus analogue, le spectateur d'une projection murale d'Arnaud Gerniers se trouve impliqué dans une tension, à proprement parler, vertigineuse. Si ces œuvres agissent avec une telle puissance, c'est qu'une mise au point très subtile y a présidé.

Sans entrer dans les secrets de fabrication, disons que chaque filtre – le terme de diapositive est impropre en raison de sa connotation iconique – est constitué de la superposition de plusieurs strates translucides, chacune de celles-ci apportant sa composante colorée. Le centre du filtre, jamais absolument opaque, tamise une lumière sourde, mais colorée elle aussi, élaborée pour exacerber la scintillation du champ périphérique. Les bords de celui-ci restent flous, d'une façon paradoxalement précise, car c'est très précisément que ce fondu contribue à la spatialisation de la surface plane.

Le filtre constitue, au cœur de chaque projection, la carte génétique qui détermine sa singularité. L'artiste scelle le devenir de l'œuvre en le réalisant, ou plus exactement en le dessinant. « Que fait celui qui dessine sinon rencontrer, d'abord, le niveau où le langage décidé ?<sup>2</sup> »

Afin d'améliorer la visibilité de cette pièce centrale, Arnaud Gerniers prend, avec ses derniers travaux, le risque de renoncer à la monumentalité. Ici, le diapositif source - filtre - écran est resserré dans un boîtier de dimensions si réduites que, dans l'obscurité, sa faible profondeur n'est simplement pas perçue et que la lumière semble irradier du mur auquel il est en fait apposé. Par rapport aux œuvres murales, le sens des rayons est inversé : la source fait face au spectateur. Le filtre et l'écran, à présent translucides, sont disposés juste au-devant et très près l'un de l'autre, de sorte que le motif projeté est à peine agrandi. Chacune de ces œuvres s'intègre dans une série caractérisée par une couleur dominante commune, déclinée avec d'infimes variations apparentes résultant du traitement complexe des strates colorées des filtres. Ce ne sont plus des « bouches immenses », mais des ocelles démultipliés comme les yeux d'Argus, qui nous renvoient imperturbablement notre regard avide de décrypter leur mystère.

Les artistes de la Renaissance envisageaient la perspective comme un système de projection. Selon Léonard, « la perspective n'est rien d'autre que la vision d'un objet derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel pourront être marquées toutes ces choses qui se trouvent derrière le verre ; ces choses approchent le point de l'œil sous forme de diverses pyramides que le verre coupe.<sup>3</sup> » Dürer aussi met en avant cette construction pyramidale dans sa description, accompagnée de gravures célèbres, de quatre appareils conçus pour tracer des images en perspective. Dans deux de ces gravures, contrairement à ce qu'établit Léonard, le point de convergence de la projection correspond à l'œil d'aucun observateur, mais à un crochet fiché dans le mur, d'où un câble matérialise par ses tensions possibles les tracés des rayons.

Comme dans la description de Léonard, les boîtiers d'Arnaud Gerniers procèdent d'une projection pyramidale sur une surface plane et transparente. Mais comme dans les gravures de Dürer, le spectateur est dans l'impossibilité de placer l'un de ses yeux au sommet déjà occupé de la pyramide. Devant ces petits dispositifs, qui appartiennent à la nombreuse famille des machines célibataires, le vertige physique le cède à la recherche, plus intellectuelle mais aussi déstabilisante, d'un chemin pour le regard.

Denis De Rudder, août 2005

<sup>1</sup> Denis GIELEN, le désir vertigineux des couleurs natives in Anish Kapoor, Melancholia, cat. d'exposition, Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique, Grand Hornu, 2004, pp41-42

<sup>2</sup> Yves BONNEFOY, Remarques sur le dessin, Paris, Mercure de France, 1993, p.15

<sup>3</sup> LEONARD de VINCI, Carnets, classement et notes par E.-M. Curdy, trad. de l'italien par L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942, t.2, p. 306