

LES MONDES INVISIBLES DE FRED MURIE ET FLAVIEN THÉRY

Par Philippe Dorval

Enseignant d'arts plastiques et développement culturel à l'IUT de Rennes.

Ses publications portent sur l'art contemporain et sa réception.

« À quoi vise l'art ? Sinon à montrer, dans la nature même et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience. »

Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. 1938. PUF, p149

« Le développement de la science nous a donné une nouvelle conception de la vie. Il a donné à la vie une signification nouvelle. Nous avons dépassé le premier contact sensoriel de nos sens avec l'univers. [...] Nous en sondons les profondeurs, nous perçons sous la surface afin d'en saisir la qualité, l'essence, et ce faisant, un monde infini de formes nouvelles s'ouvre à nous. [...] En même temps que nous avons la perception de l'extérieur, nous avons la conscience de tout ce qui existe au-dessus et au-delà de celui-ci. »

Gabrielle Buffet. *Modern Art and the public*

Article dans la revue *Camera Work* d'Alfred Stieglitz, juin 1913 (non traduit)

Quatre ans après *Le rayon extraordinaire*, Fred Murie et Flavien Théry démontrent leur capacité à « redéployer un imaginaire » avec l'exposition **Le monde invisible**, invitant les visiteurs à une plongée au-delà des limites du sensible. « Le monde invisible commence là où s'arrêtent nos capacités de perception » disent-ils. Pour y accéder, nos yeux doivent devenir voyants, percevoir en finesse. Faire voir mais aussi faire douter dans le même mouvement est l'effet de nombre d'œuvres exposées. Fascinés par l'histoire des sciences et de leur transmission, ils sont familiers des laboratoires scientifiques et collaborent avec nombre de spécialistes et de chercheurs, notamment à l'Université de Rennes qui les a accueillis en résidence pendant 3 ans. Ils saisissent les technologies de notre époque pour leurs possibilités inédites, les poussant sur des territoires aventureux. Praticiens de la bidouille, ils expérimentent sans relâche car « l'art numérique serait un art à vocation expérimentale » si l'on en croit Edmond Couchot et Norbert Hillaire¹ et sont adeptes des plateformes numériques ouvertes et libres. L'essentiel pour eux est de « donner l'envie d'y croire ».

« LES MACHINES CELIBATAIRES » (Marcel Duchamp)

L'extrême fin du XIXe siècle a vu se succéder les découvertes scientifiques à un rythme effréné : les rayons X (1895), la radioactivité (1896), et l'électron (1897). La conception du monde en a été changée, les ondes vibratoires ouvrant alors des horizons nouveaux, au-delà des apparences qui ne constituaient plus qu'un état de la matière. La sculpture de Flavien Théry **Le monde invisible** ouvre l'exposition éponyme. Constituée d'un ensemble de livres et traités scientifiques et ésotériques de cette époque portant tous ce même titre, ils entremêlent sciences et magie, spiritisme, occultisme. Sur l'un d'entre eux entrouvert, une gravure représentant un ensemble d'instruments d'optique s'anime de signaux colorés, dus à des encres invisibles qui se révèlent fugitivement, à la lumière d'une étrange lampe à ultraviolet. Le ton est donné : l'exposition nécessite d'ouvrir l'œil.

Le chandelier est traditionnel dans les natures mortes et les vanités mais il a aussi partie liée avec les pratiques magiques ou occultes. Celui exposé est un objet ancien chiné, cassé puis réparé. De couleur jaune très étrange, il est en ouraline, verre enrichi d'une pointe d'uranium, pratique très en vogue au tournant du XXe siècle et qui a fait le succès de ce type d'objets. Sa très légère radioactivité est analysée par un compteur Geiger au crépitement caractéristique qui déclenche de micro flashes UV, faisant apparaître la fluorescence du verre. Émettant de la lu-

¹ Couchot E, Hillaire, N. *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris, Flammarion, 2003, p204

mière sans bougie, **Le chandelier radiant** semble doué d'une aura quasi surnaturelle, aussi étrange que poétique. Il est cependant sans danger pour les visiteurs.

Marie et Pierre Curie, prix Nobel de physique de 1903 avec Henri Becquerel pour la découverte de la radioactivité, sont l'exemple du rationalisme scientifique. Elle participa *ès-qualité* à une étude... sur le spiritisme et connut plus tard la tentation de communiquer avec son défunt mari. Déjà avant elle, Victor Hugo, adepte des tables tournantes dans son exil jersiais, entraînait en connexion avec sa fille Léopoldine, disparue alors depuis 10 ans, mais aussi avec André Chénier, Shakespeare ou encore des poètes grecs antiques qui... « écrivaient » alors étrangement en français durant ces sessions². Ces attraits pour des dimensions non rationnelles ont intéressé les artistes. Un clavier IBM, modèle M de 1986, au toucher sans égal et considéré par les connaisseurs comme la Rolls de sa catégorie est exposé comme un *ready-made*. Pourtant, ses touches égrènent des lettres, sans intervention humaine visible et sur un rythme mécanique. **D'une main invisible** semble avoir une vie propre mais l'autonomie n'est qu'apparente, fruit d'un désossage ayant modifié les entrailles de plastique. Un script informatique sélectionne au hasard des mots dans un dictionnaire numérique et agit sur les touches, renversant les caractéristiques d'une interface, ici privée de toute utilité. L'ensemble suscite l'irrésistible tentation humaine de vouloir mettre du sens dans ces mots ânonnés, comme un oracle antique.

Le pendule divinatoire ou celui du radiesthésiste sont la version portable du pendule de Foucault ; leur mouvement fascine, donnant prétendument accès à l'invisible ou rendant visible la rotation terrestre. Son mouvement repose sur la très rationnelle courbe de Lissajous, du nom du physicien français du XIXe siècle qui étudia la visualisation des mouvements oscillatoires. Des constructivistes russes comme Anton Pevsner ou Naum Gabo avaient déjà utilisé des modèles mathématiques de courbes dans leurs œuvres. Pour **Le pendule**, Fred Murie et Flavien Théry ont utilisé un crayon laser suspendu et mis en mouvement à intervalles réguliers. Il dessine des figures géométriques complexes sur une peinture phosphorescente jusqu'à épuisement de son énergie cinétique. Le vert choisi évoque la couleur des écrans des oscilloscopes. En perpétuelle évolution, ce dessin virtuel se construit et s'efface en même temps progressivement.

« L'ÂME DE LA POUSSIÈRE »

(Jean Dubuffet³)

La poussière, matière aléatoire et redoutée par les photographes, est la face sombre de notre civilisation hygiéniste et fascine à ce titre nombre d'artistes. « Matière de la distance » pour l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman⁴, elle constituait pour François Dagognet, philosophe et historien des sciences et des techniques une « anti-valeur⁵ ». C'est parce qu'elle agit comme un révélateur que Fred Murie l'a cultivée pour réaliser **Trois ombres de poussière, blanche**. Trois formes simples figurent un cristal (discret clin d'œil à l'origine même de la précédente exposition), un disque en tant qu'élément de pure géométrie et une feuille d'arbre évoquant le monde naturel. Posées sur une vitre, il a laissé s'y déposer naturellement la poussière durant une année, car il faut bien déterminer arbitrairement certains paramètres d'une œuvre. En figeant le processus par une mise sous verre, ce triptyque devient la matrice d'une discrète découpe lumineuse projetant sur la cimaise les formes lumineuses anamorphosées. Son pendant, **Trois ombres de poussière, noire**, est un triptyque monochrome réalisé en poussière de fusain sur toiles peintes en noir et qui nécessite un œil attentif dans l'espace de l'exposition, disponibles aux nuances *infra-minces* du noir sur le noir. Cet ensemble articule des références au duo Duchamp /Man Ray. L'ombre tutélaire de Marcel et de son *Grand Verre* plane. Man Ray, créateur des *Rayogrammes*⁶, avait utilisé la lumière rasante comme révélateur de la poussière déposée sur cette œuvre de Duchamp. La photographie titrée en 1920 *Vue prise en avion* a connu une fortune critique immense ; le titre n'a d'ailleurs cessé de changer jusqu'à sa stabilisation en 1964 en *Élevage de poussière*, et cette fois en cosignature.

Dans la même veine, les artistes proposent avec **Ce qui reste** un regard étonné sur un invisible du quotidien, un banal échantillon de balayures observé au microscope à balayage... électronique ! Grâce à cet outil hyper technologique d'exploration de l'invisible, « la légèreté, le pullulement et l'impalpable » qui caractérisent la poussière pour François Dagognet⁷ sont magnifiés. Les artistes y voient un « télescopage avec certaines œuvres de Max Ernst ». La vision en stéréoscopie anaglyphe⁸

³ Jean Dubuffet. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris, Gallimard, 1973, p.230

⁴ À propos des *Delocazioni* de Claudio Parmiggiani, in *Génie du non-lieu ; air, poussière, empreinte, hantise*. Paris, Les éditions de minuit, 2001, p 54

⁵ In *Catalogue Poussière (dust memories)*. Dijon, Rennes, Frac Bourgogne et Frac Bretagne, 1998, p11

⁶ Photographies sans appareil photo ni négatif, simplement réalisées par l'usage d'objets savamment composés et organisés sous la lumière de l'agrandisseur. Man Ray en son temps en fut l'expérimentateur le plus acharné, au point que le procédé prit son nom. Tristan Tzara qualifia cette création de « photographie à l'envers » dans les *Champs délicieux*, portfolio édité en 1922.

⁷ In *Catalogue Poussière (dust memories)*. *Ibid.* p15

⁸ Procédé mis au point au XIXe siècle permettant la création de la troisième dimension dans une image, en combinant deux points de vue

² Voir Victor Hugo. *Le Livre des Tables Les séances spirites de Jersey*. Édition de Patrice Boivin. Paris, Gallimard, Folio Classique, 2014

achève de transformer cette œuvre en grand spectacle. L'usage du même microscope propulse trois grains de sable prélevés sur une plage du Finistère nord à l'échelle d'astéroïdes, comme vus au télescope. **Les voyageurs**, d'origine locale ou plus probablement apportés de très loin par les vents ou les courants et mélangés à leurs homologues de la terre bretonne, portent les stigmates des âges traversés. Les géologues les identifient comme « émousés luisants ». Leur mise en scène photographique individualisée sur fond noir les met comme en apesanteur et semble les abstraire des lois de la mécanique des fluides à laquelle ils sont ordinairement soumis dans leur contexte naturel. Trois points en suspension.

L'HORIZON DE LA POST PHOTOGRAPHIE

Les photographies argentiques avaient une valeur individuelle forte attestant d'un « ça-a-été » pour le sémiologue Roland Barthes, valant même pour lui « *certificat de présence*⁹ ». Une arche marine de la Pointe du Kador à Morgat (29), curiosité géologique et touristique dévorée par les flots dans les années 80, persiste dans la mémoire de Flavien Théry qui l'a connue dans son enfance ; son souvenir partagé demeure aussi par nombre de photographies. À partir d'une archive du XIXe siècle en noir et blanc, le travail numérique avec ajout de stéréoscopie redonne des volumes à la roche disparue. Le vide central coupé par l'horizon maritime acquiert alors dans **L'absence** une présence étonnante, quasi sculpturale par sa virtualité même, renforcée par un tirage sur plexiglas. Dans une ambiance à la Magritte, la perception déstabilisée articule sans repos vide et plein, présence et disparition.

Dans l'archipel de Chausey, le cromlech de l'Œillet n'a été découvert qu'en 1994 à partir d'une photographie aérienne de l'IGN. Immérgé à marée haute en raison de la remontée des eaux depuis le Néolithique, cet anneau de pierres dressées de tailles moyennes est visible sur Google Maps. Fred Murie et Flavien Théry se sont intéressés à ce monument mégalithique pour la part de mystère qu'il conserve, loin des activités humaines. Il apparaît aux promeneurs de l'estran comme une ellipse, évoquant aussitôt aux artistes certaines œuvres du land artiste anglais Richard Long. Une prise de vue stéréoscopique réalisée *in situ*, au cadrage serré et sans ciel visible, leur a servi de carton pour faire réaliser numériquement **L'œillet**, tapisserie au traditionnel point d'Aubusson qui semble transposer le grain du granite. Pourtant, la matière souple du tissage contraste fortement avec celle des pierres figurées. La stéréoscopie opère une transmutation soudaine de l'image, révélant une el-

lipse immatérielle en lévitation, au-dessus de celle formée par les lourds blocs.

Il est d'usage de déplorer l'irruption des IA génératives qui menacent la création et la science. Comme certains artistes, loin de subir cette rupture anthropologique, Fred Murie s'en sert de façon critique. Grâce à l'association D'ici et d'ailleurs, des rencontres avec huit personnes migrantes installées à Rennes ont nourri des échanges individuels. En réaction à leurs trajets de vie malmenés, leurs paroles centrées sur les souvenirs d'un paysage intime ont constitué la matière verbale de *prompts*, injectés ensuite dans le programme d'IA de Dall-E (prononcer plutôt Dali) pour créer des visuels. Digérant selon des normes et des références occidentales les images déjà existantes sur le net, ces outils logiciels créent par compilations, à l'infini. La singularité des évocations recueillies est de fait lissée et surtout très américanisée. La standardisation des imaginaires proposés est prégnante, à l'image du monde globalisé et d'ailleurs marqué fortement du sceau du colonialisme. Après réduction au noir et blanc, les images obtenues ont été soumises à un logiciel 3D pour les transposer en impressions stéréolithographiques, procédé qui produit un équivalent numérique des traditionnels bas-reliefs. La conception classique de l'art reposait sur la théorie de l'*Ut pictura poesis* (Comme la peinture, ainsi la poésie) qui hissait la peinture au rang d'un art aussi noble que la littérature. Ici, par renversement, les mots des *prompts* génèrent des « images au subjonctif [...], le mode grammatical des "hypothèses et des hétérotopies" ¹⁰ » selon le cinéaste allemand Alexander Kluge. Malgré tout, il y a pourtant une forme de continuité artistique avec la conception traditionnelle du rôle du créateur qui « se sert de l'IA en lui indiquant des règles et des faits artistiques qu'elle traite de façon automatisée. L'artiste poursuit son action démiurgique avec le concours de la technologie¹¹ ». Cette installation murale étrange est rétro-éclairée, au rythme d'une respiration lente et programmée, celle peut-être des humains ayant partagé leurs souvenirs et présents... en filigrane. Translucide comme des lithophanies en porcelaine, elle invite à **Voir ailleurs**, titre ambigu s'il en est.

légèrement décalés, traités avec des couleurs distinctes et nécessitant des lunettes à filtres colorés.

⁹ Roland Barthes. La Chambre claire. Note sur la photographie. Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard / Seuil, 1980, p135

¹⁰ Propos du cinéaste et écrivain allemand Alexander Kluge cités par Florian Ebner et Olga Frydryszak-Rétat dans Photographie et IA ; Comment faire effraction dans l'algorithme in L'Art au temps de l'IA ; générer, critiquer, créer sous la direction de Jean-Louis Giavotto et Pierre Saint-Germier, publié par les Éditions du Centre Pompidou en juin 2025, p122.

¹¹ Hugues Dufour. L'art face à l'IA ; Vers un imaginaire augmenté. FYP éditions, Limoges, 2023, p158

IMAGERIES CREATIVES

L'Université de Rennes possède dans ses collections scientifiques très anciennes des modèles anatomiques, à vocation pédagogique. Édités au XIX^e siècle par la maison Auzoux et présents dans nombre d'universités et laboratoires de l'époque¹², ils constituent une forme d'archéologie de l'anatomie et de sa transmission. Fred Murie et Flavien Théry se sont arrêtés sur deux modèles de cerveaux, fascinants. L'un des deux est démontable ; en privilégiant les coupes, il préfigurait les logiques actuelles des scanners.

Comme cela se pratique dans les laboratoires scientifiques de recherche sur les œuvres d'art, ils les ont soumis aux puissants outils contemporains d'imagerie, utilisés aussi en médecine. Le résultat est troublant, révélant des incongruités. La surface de papier mâché est peinte de façon réaliste avec des pigments déposés en glacis dans des couches successives de gélatine. Elle cache un rembourrage de liège renforcé de fils de fer (évoquant les vaisseaux sanguins) mais surtout armé de nombreux clous, destinés sans doute à rigidifier ces objets manipulables. **Dans le cerveau du Dr Auzoux** produit des images quelque peu effrayantes au premier regard et pour le moins décalées. Les évocations sont variées, oscillant entre les pratiques vaudou, l'univers surréaliste (façon Luis Buñuel du *Chien andalou*) sans oublier la tradition des Saint-Sébastien transpercés de flèches. Les photographies obtenues par radiographie sont présentées comme des clichés accrochés sur le négatoscope du radiologue. Elles voisinent avec une vidéo stéréographique en boucle des deux mêmes objets, passés en plus au scanner. C'est finalement une manière de résoudre autrement un des problèmes éternels de la peinture : représenter la troisième dimension sur le plan. Gravitant l'un autour de l'autre, ces deux cerveaux forment pour les artistes une douce « **Danse macabre**¹³ ». Le traitement des images confère une consistance très légère aux tissus mous des organes représentés. La dématérialisation de l'image projetée rejoint celle de l'inconscient et de la pensée, énergie biochimique invisible. L'esthétique de l'imagerie médicale est mise au service d'une nécessité artistique. Présenter en regard de ces créations artistiques les objets scientifiques dont elles sont issues est pour eux une façon de partager avec les visiteurs, de manière sensible, ces artefacts historiques. Car selon l'historienne de la photographie Marie-Sophie Corcy, il ne s'agit pas de « justifier la création par l'étalage ou la juxtaposition de sources d'inspiration potentielles issues du registre de l'histoire des techniques, [...] mais bien d'ouvrir un espace où se rencontreraient les intentions de l'inventeur, de l'utilisa-

teur ou de l'expérimentateur et celles de l'artiste. »¹⁴

Dans une logique proche, l'installation vidéo **Les années** revisite le temps de vie d'un arbre. Une bûche (transformation culturelle d'un élément naturel) a été soumise à un examen en tomographie¹⁵, produisant une accumulation d'images de l'intérieur du végétal, par tranches très fines. L'animation vidéo rapide des innombrables couches que ce procédé permet donne vie aux anneaux de croissance¹⁶. Le développement végétal est comme accéléré, en contradiction apparente avec la durée très brève de la vidéo (1'25" seulement) qui, projetée à la verticale, rejoue l'arbre comme scié à la base. Le souvenir des *Alberi* de Giuseppe Penone est ici puissant, lui qui sculpte d'énormes pièces de bois équarries où « l'arbre aboli reste pourtant présent dans la poutre, tel qu'il fut jeune, bien avant son abattage » dit le physicien et essayiste Jean-Marc Lévy-Leblond¹⁷. Fred Murie et Flavien Théry détournent l'imagerie médicale pour faire ré apparaître le cœur et les branches de l'arbre encore jeune, matérialisant des énergies vitales certes disparues à notre œil mais dont les traces restent présentes dans la matière lignée. L'accumulation des images dialogue dans cette œuvre avec celles des feuilles de papier superposées dans **Le temps des alluvions**, elles aussi d'ailleurs transposées en vidéo.

¹² Une campagne de financement participatif est lancée en 2026 pour permettre la restauration d'un Cheval anatomique faisant partie des collections scientifiques de l'Institut Agro Rennes-Angers.

¹³ Cette œuvre fait écho aux **Voyageurs**, ensemble de trois photographies de grains de sable réalisées au microscope électronique.

¹⁴ Marie-Sophie Corcy. L'expérience de "science des faits" au Conservatoire des arts et métiers, 2015 in Eppur si muove ; Art et technique, un espace partagé, Luxembourg, Mudam, Cnam, 2015, p197

¹⁵ « À l'image d'un scanner médical permettant d'obtenir une image intérieure du corps humain sans être intrusif ni destructif, la tomographie permet sans contact et sans destruction, de visualiser l'intérieur de la matière, l'invisible caché par l'enveloppe extérieure ou la peau. [...] Cette technique d'imagerie utilisée en sciences et mécanique des matériaux permet d'analyser la microstructure des matériaux sans le couper ou le détruire. La tomographie fournit une image tridimensionnelle à partir d'une série de radiographies via un calcul appelé la reconstruction. » Site web de l'ENS Paris Saclay.

¹⁶ Elle évoque aussi des images de dendrochronologie ou, à une autre échelle, celles d'éruptions solaires.

¹⁷ Propos sur Giuseppe Penone du physicien et essayiste Jean-Marc Lévy-Leblond, également grand connaisseur de l'art contemporain, dans *La science n'est pas l'art ? Brèves rencontres*, Paris Hermann, 2010, p75

HORS DE PORTEE

Inaccessibles à l'œil humain et conceptuellement assez insaisissables, les trous noirs fascinent, au point d'être même devenus un élément du langage commun. Flavien Théry en a saisi la dimension poétique en s'appuyant sur les images que les scientifiques conçoivent dans une logique de partage et de vulgarisation, par des artifices souvent fort complexes¹⁸. La petite sculpture **La forme de ton regard** propose ainsi une sorte d'évocation miniaturisée de ce phénomène. De façon dissimulée, un puissant aimant sphérique est mis en mouvement aléatoire par deux galets de caoutchouc. Un film de lecture de champ magnétique, d'un vert profond, matérialise alors en temps réel le déplacement des ondes invisibles. De cette machinerie naît une étrange et lente chorégraphie poétique. L'artiste, à force d'essais-erreurs, parvient ici à « l'encadrement du hasard générateur¹⁹ » qui produit un aléa, en perpétuelle redéfinition. Étrangement, le mouvement perçu semble parfois se figer quand bien même l'aimant caché poursuit imperturbablement sa rotation tranquille. Le titre de cette œuvre est un discret hommage à l'ouvrage d'Hubert Reeves *L'Espace prend la forme de mon regard*, publié en 1999²⁰.

Les trous noirs pointent le paradoxe de la représentation de ces phénomènes non par eux-mêmes mais grâce à leurs parages. Jean-Pierre Luminet, astrophysicien²¹ au CNRS avait ainsi fait en 1978 la première simulation visuelle de ces phénomènes. Image scientifique en noir et blanc établie par ordinateur puis réalisée à la main, elle était fondée sur les propriétés physiques calculées à l'époque. Le retentissement de cette publication scientifique²² l'année suivante fut planétaire, pour les chercheurs mais aussi les médias et le grand public. Il aura fallu attendre 40 ans pour que des images agrégées d'un réseau mondial de télescopes permettent en 2019 d'obtenir - en fausses couleurs - la première « photographie » d'un trou noir, venant ainsi confirmer l'intuition scientifique. Pour Flavien Théry, le traitement point par point du dessin d'origine se prêtait à l'adaptation en tapisserie numérique au point d'Aubusson, analogie textile du pixel. Malicieusement titrée **Jean-Pierre contemplant le trou noir**, cette libre transposition stéréoscopique nous plonge dans un espace mental, une « vue d'artiste » répondant à la « vision » du scientifique.

Fred Murie et Flavien Théry accordent une place impor-

tante à la création musicale dans leurs travaux. Thomas Poli, familier des préoccupations du duo a ainsi composé pour *Le monde invisible* une musique nourrie des nouvelles œuvres de l'exposition. Elle vient la colorer musicalement et modifier la perception des visiteurs. Sur les albums anciens, un morceau fantôme était parfois ajouté en *bonus track*, venant surprendre l'auditeur après une plage de silence. Ici, un morceau composé à cet effet est diffusé mais de manière paradoxalement non audible : ses fréquences graves en nappes viennent agiter les molécules d'eau d'une cuve qu'un laser vient « lire ». Dans **The ghost track**, le son n'est pas émis mais transmuté en une diffraction lumineuse mouvante sur la cimaise, comme un spectre coloré abstrait et mouvant. Cette création s'inscrit dans une tradition de rapprochements entre la musique et les arts plastiques. Le dadaïste Raoul Hausmann avait conçu en 1922 l'*Optophone*, appareil qui aurait permis de transformer des formes en sons et inversement et dont Francis Picabia donna une version picturale²³.

« LA PART DU SPECTATEUR » (E.H. Gombrich²⁴)

Les deux artistes avaient déjà collaboré avec Thomas Poli pour *Le rayon extraordinaire*, en 2022. Le musicien rennais avait alors réalisé une création musicale, diffusée dans l'exposition et performée en plusieurs endroits mais également éditée en vinyle, incarnation physique du son. En ré-utilisant les matrices métalliques ayant servi à presser le 33t²⁵, ils prolongent de manière inattendue cette rencontre entre leurs domaines artistiques. Ils avaient d'abord comme souhait de réaliser au microscope électronique une image d'un détail de ce moule, ce qui supposait de le découper. Au-delà même de l'échelle infinitésimale que permet d'atteindre cet appareil, rendre visible l'espace du son enregistré est le moteur de ce projet : le futur sillon apparaît donc à l'envers, relief évoquant des massifs montagneux... pourtant trop réguliers. Ce fragment évoque un univers gigantesque quand il ne mesure pourtant que quelques microns. Mais les rapports d'échelle sont troublés, encore amplifiés par le choix artistique de tirer ce visuel sous forme de papier peint, très loin donc des proportions d'un 33t. Enfin, la prise de vue stéréoscopique introduit la troisième dimension qui achève de perturber la perception. **La ligne de crête**, paysage visuel d'un monde sonore dans une esthétique proche de certains jeux vidéo, trompe nos sens.

Avant même de commencer, le projet s'est amplifié et

¹⁸ Selon Jean-Marc Lévy-Leblond, les « sciences les plus populaires, de l'astronomie à la biologie, sont aujourd'hui celles qui produisent les images les plus nombreuses et les plus spectaculaires pour alimenter la curiosité publique. Cette reviviscence du rôle de l'œil dans la science a certainement joué un rôle essentiel dans le réveil d'une sensibilité esthétique chez les scientifiques. » *Ibid.* p48.

¹⁹ Jean-Marc Lévy-Leblond à propos de la « méthode de Monte-Carlo » des mathématiciens, permettant d'intégrer le hasard. *Ibid.* p70

²⁰ Le nom du planétarium des Champs libres de Rennes rend aussi hommage à cet astrophysicien de renom, grand vulgarisateur disparu en 2023.

²¹ Voir LUMINESCIENCES : le blog de Jean-Pierre LUMINET, astrophysicien

²² Jean-Pierre Luminet, *Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk*, *Astronomy and Astrophysics* 75 (1979): 228-35

²³ *Optophone II*, 1922-1925. Collection Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

²⁴ E.H. Gombrich. *L'art et l'illusion*. Paris, Phaidon, 2002 (première édition française en 1971), p153

²⁵ Le parallèle est à faire avec une plaque de gravure (type eau-forte par exemple) ; réceptacle de l'encre, elle vient aussi laisser dans l'épaisseur même du support papier un gaufrage, une fois passée sous presse.

complexifié. Il débouche sur la création d'une seconde pièce composée de deux platines en mouvement : **Les instants relatifs**. L'éclairage spécifique d'une grande dalle led installée de biais, comme un couvercle entrouvert, fait apparaître sur les plateaux qui tournent chacun à des vitesses très différentes des effets visuels étonnants : couleurs irisées qui surgissent de l'inox puis disparaissent, rotations qui s'inversent ou se figent, etc. Pourtant, aucun *en-soi* dans ces phénomènes mais uniquement la très grande relativité de la perception conditionnée par la persistance rétinienne et la place du spectateur²⁶. Conçue par ses créateurs comme une « sculpture cinétique », elle repose sur les mêmes phénomènes visuels que le dispositif stroboscopique qui permet les réglages fins de la vitesse de rotation des platines vinyles perfectionnées. Elle rappelle aussi les dispositifs appelés « disques de Newton » qui, par leur rotation, montrent la sensation de blanc provoquée par le mélange des couleurs primaires. Dans le domaine artistique, les années 1920 furent fastes dans ce genre d'expérimentations. Marcel Duchamp marqua nombre d'artistes par ses *Roto-reliefs*, expérience cinématographique d'abord dans *Anémic cinéma* (1925), qu'il développa dix ans plus tard par une édition en grand nombre de 6 disques en carton à effets optiques sous emboîtement, à visionner... sur un phonographe. La parenté visuelle est étroite même si les enjeux sont bien évidemment radicalement différents. Ces « mouvements immobiles » comme disent les artistes ne laissent pas de capter le visiteur.

Une taxidermie d'une tortue géante des Seychelles réalisée au XIXe siècle fait aujourd'hui partie des collections scientifiques de l'Université de Rennes. Cet animal presque fossile - et déjà à l'époque très menacé - a une durée de vie atypique, bien supérieure à 100 ans. Encore en bon état malgré son ancienneté, il porte donc en lui une épaisseur du temps énorme si l'on songe à l'époque où l'animal a vu le jour. D'aspect sculptural, il a été scanné en 3D, par l'extérieur, dans des conditions assez acrobatiques. Par trituration informatique, l'inversion digitale des volumes scannés nous amène comme à l'intérieur du corps de l'animal. Ces relations entre le vide et le plein sont aussi les éléments de la pensée traditionnelle de la sculpture, le « passage par les contraires » disent les artistes, notamment ceux liés à la question du moulage, de l'empreinte et du négatif ici mis en œuvre grâce à la technologie, dans cette installation immersive. Au terme de ces procédures, un glissement se réalise vers l'univers minéral au cours de la vidéo, renforcé par l'adjonction numérique d'un éclairage de cette pure « surface sans épaisseur » que constitue le relevé 3D de l'animal. **La caverne** fait perdre les repères, comme celle de Platon où les apparences sont trompeuses.

Doublement même, puisque l'œuvre est composée de deux vidéo projections synchronisées sur des murs opposés, rendant de fait impossible la perception pleine et entière mais suscitant aussi la recherche de compréhension des espaces représentés. Les travellings inverses simultanés permettent aux spectateurs de revoir en instantané ce qu'ils viennent juste de voir sur le mur d'en face, une « balade numérique » selon les artistes, au rythme lent de l'animal. La troisième dimension, pour le spectateur muni de lunettes 3D, vient parachever la création d'un univers très onirique. Il faut attendre d'avoir suffisamment parcouru ce volume pour se rendre compte qu'il n'y a en réalité pas d'issue à cet espace clos. Subtilité enfin, la déformation finale par un effet *Vertigo* d'Hitchcock laisse juste deviner une étrange présence, celle d'une tête animale. Conséquence de ce projet artistique, l'Université de Rennes a pu réaliser à partir des fichiers une impression numérique à échelle réduite de cette tortue, objet à vocation pédagogique manipulable, lui, aisément.

Un des angles de la galerie est le lieu de « tableaux lumineux » intrigants. Des formes colorées en dégradés croissent puis disparaissent pour « faire exister un volume dans l'espace ». **Le seuil** ouvre vers un au-delà, espace virtuel ou symbolique, dans un hommage appuyé à l'univers de James Turrell. Cette projection tridimensionnelle opère une trouée de l'architecture par la couleur. Fruit d'une mise au point complexe pour apparaître simple, cette installation numérique est véritablement hypnotique et bouleverse encore la perception après qu'elle s'est éteinte.

Dans un esprit comparable, **Singularité** se situe dans la continuité d'une série d'œuvres initiée en 2015 avec *Black Hole*, définies alors par Flavien Théry comme « sculptures dynamiques et paradoxales »²⁷. Ancrées dans les trois dimensions de l'espace à partir de téléviseurs modifiés, deux projections décalées créent un « vide obscur dissimulé au cœur même de la lumière » disent les artistes. On pourrait même parler ici d'image *vraiment* virtuelle car tout se passe dans la perception du regardeur, l'essentiel se jouant dans l'écart entre les deux dalles à cristaux liquides séparées d'une quinzaine de centimètres. C'est ce qui produit l'illusion et amène le spectateur à devoir se situer dans l'espace de la galerie pour simplement voir. « Maintenant les objets m'aperçoivent », notait déjà l'artiste Paul Klee²⁸ dans un de ses cahiers, marquant un renversement de ce qui fonde la perception. Finalement nous avons peut-être affaire à un développement inattendu des effets de la perspective légitime de la Renaissance qui assignait un point de vue au spectateur dans son espace réel et confondu avec l'axe du point de fuite car le regard était alors pensé comme un rayonnement. Un trou noir, figure de l'œil,

²⁶ Notons que de manière générale, les œuvres en mouvement sont particulièrement habiles pour jouer avec nos perceptions, les mettre en crise. *Rotative plaques verre*, 1920 de Marcel Duchamp en est sans doute un modèle fondateur.

²⁷ Propos de l'artiste cité par Dominique Moulon in *Art et numérique en résonance*. Nouvelles éditions Sacra / La maison populaire, 2015, p95

²⁸ Propos de Paul Klee cités, notamment, par Paul Virilio dans *La machine de vision*. Paris, Éditions Galilée, 1988, p123

apparaît de manière instable et en mouvement. N'oublions pas que la psychologie de la perception nous apprend qu'il s'agit d'une pure projection, selon E.H Gombrich²⁹.

TEMPS LIQUIDE, TEMPS SOLIDE

Fred Murie aime à (faire) éprouver la durée, comme une méditation sur l'impermanence des choses. Dans une logique contemplative évoquant le photographe Hiroshi Sugimoto³⁰ certains de ses projets s'engagent sur des durées amples, avec un protocole de travail défini, fondé sur une unité de temps, d'espace et d'action. Pour **La mémoire de l'eau**³¹, une caméra de surveillance installée à l'affût au-dessus de la rivière du Trioux a pris pendant une année une seule photographie par jour, à l'heure de la marée haute. Dans un format circulaire évoquant les jumelles d'observation, la surface de l'eau est cadrée serrée, captant la couleur changeante, les reflets du ciel et les mouvements de surface, lointain souvenir des recherches impressionnistes. La matière photographique ainsi obtenue est ensuite travaillée en un fondu enchaîné qui condense en 18 min l'année photographiée. Le dispositif d'exposition a été pensé en *tondo* pour rester au plus près des conditions de captation des images. L'œuvre présentée sur un écran rond suspendu semble flotter à son tour dans l'espace de la galerie. Au verso, la fusion logicielle des 366 images (année bissextile) produit l'image d'un étonnant paysage, tendant vers l'abstrait. Envers vs endroit, perception unitaire ou fragmentaire, **La mémoire de l'eau** invite à circuler autour de l'œuvre.

De façon comparable, Fred Murie a développé une logique simple et radicale avec **Le temps des alluvions** sur presque un an. Trois fois, 360 formes géométriques (une par degré du cercle ?) sont présentées en trois piles où seule la dernière feuille est visible, des « dessins sédimentés » comme il les caractérise. Cette gymnastique créative quotidienne lui permet de s'ancrer par la pratique graphique dans sa réalité du jour et de prendre la mesure de l'épaisseur du temps. La plupart des dessins sont réduits à leur rôle de strates graphiques, valant par leur tranche, transposant ainsi la durée en un volume de papier. Ils sont néanmoins perceptibles sous la forme d'une vidéo présentée au-dessus de cette « sculpture de feuilles ». Le temps linéaire du dessin quotidien devient celui cyclique de la vidéo qui tourne en boucle. *Tempus fugit*.

L'étirement potentiellement infini du temps se joue différemment dans **Étude de couleurs (Carrés avec cercles concentriques, Vassily Kandinsky, 1913)**. Au sens propre, il s'agit certes d'un tableau... mais magnétique ! Une aquarelle abstraite de Kandinsky³² en est le motif initial converti numériquement et dont les pixels sont transposés en magnets colorés. Fred Murie a dérangé l'ordonnancement initial, façon jeu de taquin, produisant ce qu'il nomme « une abstraction au carré ». Dans une contradiction essentielle qui veut que l'on ne touche pas les œuvres d'art, celle-ci est donc à jamais figée. L'infini des possibilités de placement des 7499 pièces qui la composent demeurera. Exposée à côté des cerveaux radiographiés, elle rappelle combien Kandinsky à son époque avait été chamboulé par les découvertes scientifiques, particulièrement celles des rayons X. « Un événement scientifique me débarrassa de l'un des obstacles qui obstruaient mon chemin : l'atome est devenu sécable³³. » écrit-il dans son essai *Réminiscences*, publié l'année même où il réalisa cette aquarelle.

Aux Champs libres, **Le monde invisible** marque une étape pour les artistes. La présence d'œuvres en stéréoscopie anaglyphe (rouge et cyan) amène à une étrangeté : l'univers visuel semble tout d'abord brouillé, paradoxe dans une exposition d'art. L'utilisation de lunettes fait apparaître une réalité virtuelle, purement circonstancielle et fugace, liée à l'effort visuel d'accommodation et de focalisation du regardeur. Si l'on en croit l'artiste Antoni Muntadas : « Attention, percevoir nécessite de s'engager.³⁴ » Cela rappelle la passion stéréographique du XIXe siècle, notamment celle de David Brewster³⁵ appliquée à la photographie. Les appareils passaient alors de mains en mains dans les salons bourgeois, comme des invitations à un voyage dans une autre dimension. Quoi qu'il en soit, visiter cette exposition nécessite d'éprouver « le temps de la découverte perceptive de l'image » défendue par Edmond Couchot³⁶. Une invitation à y revenir.

²⁹ Ernst H. Gombrich. L'art et l'illusion ; psychologie de la représentation picturale. Paris, Phaidon, 2002, p89 (première édition chez Gallimard, 1971)

³⁰ Il réalise des œuvres photographiques dont le temps de pose est celui d'un film voire d'un morceau de traversée océanique.

³¹ Du nom de l'hypothèse, devenue controversée, de Jacques Benvéniste, dans les années 1980.

³² Collection Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

³³ Propos de Kandinsky cités par L.-D Henderson. Désordre dans les beaux-arts : Kandinsky et Duchamp. In Ilya Prigogine. L'homme devant l'incertain. Paris, Odile Jacob, 2001.

³⁴ Livre d'artiste. Paris, Éditions Florence Loewy et Cneai, 2000

³⁵ Déjà à l'origine de l'œuvre *Dear Brewster* dans l'exposition précédente, *Le rayon extraordinaire*.

³⁶ Edmond Couchot. Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication. Arles, Actes Sud, 2007, p27