

De l'expression créatrice à l'expérience spirituelle.

Le vide lumineux métaphysique

“From artistic expression to spiritual experience.

The metaphysical luminous void”

Alexandre MELAY

Docteur en Arts, esthétique et théorie des arts contemporains

Université de Lyon, France

Abstract

Through artistic expression, contemporary art reconnects with some spiritual experience, based on concepts of philosophy, psychology or phenomenology. In an aesthetic approach, the works of Mark Rothko and James Turrell consider the spiritual as a vehicle, through new forms, internal and subjective, of beliefs and spiritualities, which aim to establish a reflection on oneself and on the world ; a metaphysical quest in the luminous nothingness, there where all possibility of seeing become more and more obscure.

« La nuit est aussi un soleil » (Zarathoustra, 1883)
« C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ
d'où elle apparaît dans un autre jour »
(Merleau-Ponty, 1964, 62)

1. Retour du lumineux

Si le postmodernisme a acté « une crise des grands récits » issus du rationalisme des Lumières, à commencer par celui qui fait de l'histoire un long chemin vers le progrès et l'émancipation, il a également introduit « un nouveau regard spéculatif sur l'histoire » (Lyotard, 2005, 37) en refusant la linéarité et l'univocité du temps, ce qui a eu pour effet d'instaurer un certain « désenchantement du monde¹ » marqué par un processus de recul des croyances religieuses et magiques au profit d'explications scientifiques. Selon Max Weber, cette perte de sens et ce déclin des valeurs, du fait du processus de rationalisation dicté par l'économie tend de plus en plus à imposer ses exigences aux humains (1921). Et il semble qu'en ce début du XXI^e siècle, un certain regain de la spiritualité se dessine ; André Malraux, d'ailleurs, avait déjà évoqué le fait que le XXI^e siècle serait spirituel ou ne le sera pas (1972).

¹ L'expression « désenchantement du monde » a été définie en 1917 par le sociologue Max Weber pour désigner le processus de recul des croyances religieuses et magiques au profit d'explications scientifiques. L'expression est fréquemment utilisée en relation avec le fait qu'à l'échelle planétaire, la société se massifie (accroissement de la population, urbanisation galopante, développement exponentiel des télécommunications) et l'idée que les questions d'intériorité et de spiritualité se retrouvent dévaluées, voire effacées, dans les flux d'informations.

Un phénomène qui demeure au cœur des débats contemporains sur la place de la religion dans la société et qui s'invite depuis, dans le quotidien, à travers l'intérêt pour l'irrationnel, l'invisible, les différentes manifestations de l'esprit, la mystique, la transcendance ou encore la métaphysique. Il y a, en effet, de la religiosité dans l'air selon Michel Maffesoli (2007) ; ce que confirme aussi Marcel Gauchet, dans son ouvrage *Le désenchantement du monde* : « Ce qui se passait par les religions est voué à se recomposer en dehors des religions » (1985).

Nous nous situons ainsi dans cette sortie du religieux, qui naît au XIX^e siècle et qui envahit tout le XX^e siècle : la religion et le sacré décroissent dans nos sociétés, et il semble coexister une autre lecture, en se reconfigurant, se recomposant, se métamorphosant en « autre chose », c'est ce qu'on appelle le « spirituel » (Gauchet, 1985) ; à travers d'autres croyances, d'autres religions métamorphosées qui se sont déplacées vers une nouvelle quête spirituelle, l'espérance mystique serait ainsi un bon moyen de conjurer le nihilisme de l'époque par un « retour du religieux » (Gauchet, 2004). Un phénomène qui s'applique à l'art contemporain, où le sacré semble être remplacé par une autre forme de spirituel, qui s'apparenterait davantage à la « vision intérieure » ; en se situant désormais, aujourd'hui hors de l'espace religieux, dans un « sacré non-religieux dont la sortie est à l'intérieur » (Lampe, 2008, 35). Walter Benjamin parle d'ailleurs d'« illuminations profanes » ([1929] 2000, 113-134). Selon l'auteur, « l'expérience surréaliste », par-delà l'expérience littéraire ou artistique, est en vérité « le dépassement créateur de l'illumination religieuse » ([1929] 2000, 113-134) ; une illumination qui se trouve dans « une inspiration matérialiste », et dont le mystère réside désormais à même l'épaisseur matérielle du monde quotidien.



Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World Revealing Mystic Truths*, néon, 1967. Photo : WikiArt

Dès lors, face au désenchantement du monde, l'enjeu est de proposer par des voies différentes, une forme de réenchantement qui résiste à la domination de la rationalité et de l'utilité. Plutôt que de suivre une voie religieuse stricte, il est question pour ces artistes à partir de l'expression plastique de relier leur art à leur spiritualité et de relire ainsi l'abstraction artistique à l'aune de l'occultisme, de la pensée mystique, théosophique et anthroposophique. Il s'agit bien de réaliser non pas seulement une révolution optique, mais bien intérieure, pour renouer avec une certaine expérience spirituelle, empreinte de philosophie, de psychologie ou de phénoménologie. C'est ce qu'expose d'ailleurs Bruce Nauman, dans l'œuvre lumineuse faite d'une phrase en néon s'enroulant autour d'une spirale : « The True Artist Helps the World Revealing Mystic Truths » [*Le véritable artiste aide le monde en révélant les vérités mystiques*]

(1967) ; une phrase qui énonce la métaphore d'un possible spirituel de l'art. Car si le refoulé religieux n'est plus tabou, l'art contemporain de plus en plus voué à l'immatériel, voire même au spirituel et au vide, regorge d'œuvres placées sous le signe d'une certaine inquiétude métaphysique qui permet d'atteindre une quête spirituelle. Des œuvres d'où surgissent des révélations métaphysiques qui demandent alors à être envisagées en tant que questionnement fondamental sur l'Être humain. Un art de la transcendance qui s'opère dans l'expérience, comme un « exercice spirituel », « une pratique volontaire, personnelle, destinée à opérer une transformation de l'individu, une transformation de soi » (Hadot, 2001, 144). Ce que Grotowski appelle « l'art comme véhicule », une expression artistique qui devient le moyen d'une métamorphose réelle et non plus symbolique de l'Être. Dans le monde postindustriel, l'hypothèse de la transformation de soi ou de la société par l'art peut être envisagée ; une transformation intérieure de l'individu, aussi bien chez l'artiste que chez le spectateur : une expression créatrice ou la rencontre avec l'art que l'on peut qualifier d'expérience spirituelle, puisque l'œuvre d'art a bien quelque chose de l'ordre de « l'envoûtement » qui relève de la « magie » (Adorno, 1945).

D'ailleurs, dès l'origine de la philosophie, Platon développe une théorie de la perception visuelle en évoquant une métaphysique de la lumière¹, et percer les secrets métaphysiques de l'Être deviendra dès lors une obsession qui hantera de nombreux artistes. Qu'elle soit matérielle ou immatérielle, extérieure ou intérieure, nous verrons comment la lumière demeure un phénomène paradoxal, en devenant un élément métaphorique qui exprime le sentiment spirituel, et comment une œuvre peut être aussi bien matérielle que spirituelle. Nous analyserons comment la lumière invisible chez Mark Rothko se manifeste grâce à une peinture colorée qui permet de la rendre visible en donnant lieu à une expérience spirituelle, tandis que chez James Turrell, la lumière matérielle bien manifeste provoque un effet direct sur le spectateur lui procurant la vision intérieure. Que ce soit dans les gigantesques peintures colorées de Rothko ou les installations immersives lumineuses de Turrell, nous montrerons que les œuvres abstraites de ces artistes attirent le spectateur dans leurs espaces emplis d'une lumière visible ou cachée d'une façon silencieuse et paisible, partant de l'aspect philosophique de la lumière pour aboutir à une véritable expérience psychologique. Cela nous permettra alors d'éclairer le lien particulier qu'entretient la lumière avec les expériences transcendantales par l'intermédiaire de la couleur qui se fait émanation de la lumière ; puisque dans ces œuvres, il

¹ Le mythe platonicien « de la caverne » ou l'allégorie de la caverne permet de comprendre la Métaphysique de la lumière. On se reportera à l'ouvrage de Platon, *La République*, Livre VII, Paris, Gallimard, 1992.

n'y a pas de motif religieux, mais bien un effet spirituel qui passe par la luminosité et donc le visuel, ce dont Didi-Huberman décrit par la distinction entre visible et invisible :

« Le visible, c'est le monde de l'idolâtrie, monde où l'image partout s'exhibe, se met en représentations, en spectacles ignobles, en concupiscences satisfaites. Le visuel au contraire, c'est ce qui se voit au-delà. Le visuel caractérise un monde où l'image est en présence et en promesse tout à la fois. » (1987, 24)

2. Le fini comme l'infini, une compréhension métaphysique

« Si les portes de la perception étaient nettoyées, chaque chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie. » (Blake, 1793)

Depuis Caspar David Friedrich (1774-1840), l'évidemment et l'absence deviennent des moyens d'expression d'un infini qui définit essentiellement l'expérience religieuse : « la religion est sentiment, un goût de l'infini » (Schleiermacher, 1799). Friedrich réalise des « paysages spirituels », des espaces reflétant un climat psychologique, puisque selon lui, la véritable œuvre d'art doit sembler « emplie d'âme ». Friedrich s'attache à une pensée abstraite, ce qui l'enfonce davantage au fil du temps dans la brume épaisse de la mystique ; rien n'est assez nébuleux et mystérieux pour lui ; il lutte pour amener l'âme à sa tension la plus haute. Les différents univers picturaux de l'artiste romantique deviennent alors des allégories transcendantes, voire religieuses, lui-même exigeant d'une authentique œuvre d'art qu'elle « élève l'esprit » et « donne de l'élan à la foi » (Rosenblum, 1996).



Mark Rothko, *No. 14, 1960*, huile sur toile, 290.83 x 268.29 cm, 1960. Photo : WikiArt

Imprégnée de philosophie et de psychologie, la peinture de Mark Rothko (1903-1970) joue aussi sur ce paradoxe. Une œuvre matérialiste qui donne à voir la peinture dans sa forme la plus littérale, mais une œuvre qui est aussi le réceptacle d'une expérience métaphysique et spirituelle : une peinture qui se veut une exploration de la vie intérieure. Le sujet principal de l'œuvre abstraite de Rothko qui s'inscrit dans la branche théologique de l'expressionnisme abstrait repose sur l'infini du vide amenant à la lumière intérieure. Héritier du romantisme, l'artiste est à la recherche d'une peinture propre à saisir « le fini comme l'infini », permettant, l'élévation de l'esprit dans une compréhension métaphysique. Dès 1947, l'artiste élabore des

Multiforms, où les couleurs irradiantes qui semblent flotter à la surface de la toile captent « l'expression des émotions humaines fondamentales ». L'expression artistique de Rothko s'affirme comme « une division opaque et sous-marine où s'inscrivent les éléments biomorphiques d'une vie sommaire et fondamentale ». En 1950, il définit ce qui constitue le propre de son œuvre : le *ground color*, une surface mystique et plastique qui émerge de la toile comme sujet unique ; ce que Clement Greenberg définit comme le *color-field*¹ : « La chaleur sombre de la couleur dans les peintures de Rothko estompe les valeurs et donne à la surface une planéité nouvelle, qui vibre et respire ». La couleur devient ainsi sujet et moyen de construction, conférant au tableau son caractère « d'organisme vivant ». Ces gigantesques tableaux abstraits ne sont pas « grandioses », mais « intimes et humains », ils sont des drames et des tragédies comme le rappelle l'artiste. Rothko donne un aspect psychologique à ses œuvres, et toute peinture, pour lui, doit témoigner le souffle de la vie, en instaurant le rapport d'une certaine intimité entre le sujet et la peinture qui lui sert d'intermédiaire pour exprimer ses propres sentiments. Volontairement flous et ambiguës, les formes de ses tableaux rappellent l'un de ses poèmes : « Le brouillard de mes rêves », qui symbolisent l'apparition métaphorisée de son moi intérieur.

Progressivement, la peinture de Rothko se fait, selon l'expression de Michel Ragon, une « table de méditation » (1963), d'où ressurgit le rien infini de la tradition romantique : « Un tableau doit le contenir, ce monde sans fin, dans ses propres limites » (Newman, 1962). En effet, Rothko établit un dispositif plastique fait de gigantesques quadrilatères de peinture flottant dans un espace indéterminé qui ne peuvent être définis avec exactitude. La simplification des formes floues par l'insertion de seulement quelques rectangles horizontaux fait advenir la vibration de l'ici et maintenant, et donnent l'impression au spectateur de pénétrer dans le tableau. Ainsi, face aux peintures faites d'insondables champs de couleurs, le spectateur qui les regarde est sollicité d'une manière particulière : une conception existentielle de la peinture qui favorise une dimension et une expérience nouvelles. Une expression artistique qualifiée d'effet spirituel, qui survient dans l'œil de celui qui regarde : un effet qui ne peut pas être vraiment décrit, mais qui est expérimenté de manière optique : un véritable voyage du regard. L'œil devient perceptuel, il s'agit de l'œil de la perception, que mettent en boîte à leur guise toutes les expériences de *Gestalt*, de psychologie de la forme, cet œil-là n'est que

¹ Signifiant littéralement « champ coloré » ou « champ de couleur », le terme fut employé par le critique et théoricien Clement Greenberg en 1962, à propos d'artistes comme Mark Rothko ou Barnett Newman, issus de *l'Abstract Expressionism*, chez lesquels la « couleur, libérée de ses fonctions localisantes et dénotatives, acquiert davantage d'autonomie. N'ayant plus fonction de particulariser ou de remplir une aire ou un plan, elle ne plaide que pour elle-même ». Cf. Clement Greenberg, *Art et culture, Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

l'interface entre l'espace visible et le lieu visuel que l'œuvre constituera pour chacun (Didi-Huberman, 2001, 58). L'expérience spirituelle s'opère alors par le sentiment de l'infini de ces dispositifs colorés sensibles. Le jeu de formes réduites à une vague géométrie entre les contours nets ou fondus dépourvus de toutes vertus symboliques est entièrement déterminé par une aspiration à la transcendance. Sur chaque fond de couleur, le spectateur reconnaît au premier coup d'œil des rectangles de diverses couleurs, eux-mêmes entourés de couleurs diffuses. Ces rectangles gigantesques se laissent lire comme des formes de couleurs se détachant d'un fond, permettant à l'ensemble de basculer subtilement : les rectangles deviennent à la fois l'arrière-fond et le cadre qui entoure l'avant-plan. Les yeux bondissent de l'un à l'autre, la figure et le fond alternant, instaurant une certaine incertitude. Un gouffre visuel dans lequel s'opère une expérience de la déconcertation faite d'éblouissements et d'aveuglements. L'image en vient à se liquéfier, elle se met à bouger, provoquant une sensation proche de l'effet de « nuage »¹, accentuée par la richesse des couleurs, des rouges lumineux aux jaunes, des passages diffus d'une couleur à une autre. L'œil perçoit ainsi les différentes couleurs dans leur interaction et en simultané. Cette pratique de contraste entre les différentes zones colorées, couches superposées de différents pigments créent des tons d'une profondeur indéfinissable, suscitant toujours un certain mystère.

¹ C'est à Hubert Damisch, historien de l'art, que revient le mérite d'avoir insisté sur la « dissolution du contour » des nuages, qui s'opposent depuis le milieu du XVIII^e siècle à l'ordre du figuratif, à tout ce qui est linéaire et présente des contours nets. Cf. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.



Mark Rothko, *Four Darks in Red*, huile sur toile, 258.6 x 295.6 cm, 1958. Photo : WikiArt

Les couleurs éclatantes sont influencées par le concept nietzschéen de clarté¹, et rappellent qu'« une seule couleur possède déjà en elle des puissances expressives qui ne viennent pas de sa comparaison avec d'autres. Rothko disait que son art prenait place entre deux extrêmes : le retrait d'une couleur qui paraît se rassembler en elle-même et l'expansion joyeuse d'une autre qui rayonne vers nous » (Rothko, 2005). Les couleurs deviennent des portes, et la couleur rouge, très présente, contient toutes les autres couleurs. Ce rouge de la toile testamentaire de Rothko symbolisant le passage dans un autre espace qui nous est inconnu. Les lueurs et les vibrations des peintures demeurent à l'origine de la lumière intérieure qui émane de chaque tableau. Cette lumière intérieure invisible procure un effet de puissance des sensations que Rothko retranscrit sur la toile. Une transmission de l'œil et de l'esprit, qui instaure l'idée d'une participation

¹ Sa source principale vient du travail de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Rothko reprend l'exemple du mythe de Sophocle dans lequel aussitôt après avoir été ébloui par la lumière le champ de vision est brouillé par des tâches sombres qui compense notre éblouissement. Ce phénomène s'applique en fait à l'effet voulu par le peintre dans ses œuvres de couleur.

mystique que l'on retrouve dans ces peintures de lumière intérieure. Si traditionnellement, l'esprit est une faculté qui permet à l'individu de le faire aspirer et accéder à autre chose que le monde matériel ; le mot spirituel a lui évolué au XX^e siècle, en se rapprochant d'une psychologie des profondeurs, d'une sublimation, d'une morale ou encore d'une mystique. Et c'est bien la juxtaposition de ces diverses couleurs qui crée une atmosphère de pulsions et de stimulations d'où surgit une expérience que l'on peut qualifier d'expérience de la rencontre avec l'infini et qui peut être mise en lien avec des expériences spirituelles. Ces différents phénomènes visuels se déroulent dans l'œil du spectateur, lorsqu'il regarde les couleurs et la manière dont elles réagissent dans l'âme. Tout se passe dans l'œil de l'individu qui perçoit les lumières colorées et analyser les couleurs revient à s'analyser soi-même. Mais au-delà de la couleur et de son abstraction, c'est l'absence, le vide, le rien qui demeurent présents dans ces œuvres. Ces espaces colorés sont à envisager comme un « tout sans fin », qui vise à favoriser la découverte intime d'un espace illimité infini ; en créant un espace pour l'aura, pour le jeu de l'ouvert et du cadre, le jeu du lointain et du proche, la mise à distance du spectateur. Cela renvoie à la notion de l'infini héritée du romantisme : « L'œil et l'imagination sont plus attirés par le lointain vaporeux que par ce qui s'offre aux yeux clairement et de près » disait Friedrich (Dufour-Kowalska, 1992, 66). Ce vide lumineux devient l'espace d'une métaphysique, conviant à une expérience intérieure proche de la contemplation ; « parce qu'il n'y a rien à discerner, il y a tout à contempler : l'âme rentre en soi » (Didi-Huberman, 1990), et c'est devant le vide infini, ou plutôt l'évidement, qu'on sacralise le mieux, car le vide et l'infini sont voisins. Le vide est plénitude, mais il faut du temps pour l'apprécier, et pour en saisir toutes ses nuances, et en percevoir ses vibrations. Le vide n'est plus un défaut, mais une opération¹ qui permet d'atteindre des états d'abandon en provoquant des états émotionnels puissants ; une mise en mouvement bouleversante de l'espace mental :

« La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi. » (Merleau-Ponty, 1964, 81)

Des œuvres qui affirment des rapports avec les « émotions absolues », qui ne sont plus exprimées dans un langage religieux conventionnel. La peinture devient dès lors un catalyseur de l'expérience spirituelle ; et c'est chez le spectateur que se réalise cette transformation, une métamorphose, voire même une métempsychose ; une « véritable transaction » (2005, 149) qui renvoie à *L'Art comme expérience* de John Dewey ([1934] 2010) : une double expérience, celle

¹ Sur l'efficacité du vide dans l'art, on se reportera à l'ouvrage de Maldiney Henry, *Art et existence*, Paris, 1985, p. 184-207.

de l'artiste qui donne naissance à l'œuvre, et celle qu'il propose en retour au spectateur ; deux instances qui se rejoignent sur « l'échelle des sentiments humains » et dans « la dimension du drame humain » (2005, 194) ; car l'œuvre de Rothko repose sur la double portée esthétique et mystique, qui établit un rapprochement entre expression artistique et expérience spirituelle. L'artiste instaure dès lors une communication intime avec le spectateur : « Les gens qui pleurent devant mes tableaux vivent la même expérience religieuse qui était la mienne au moment où je les ai peints », dira même Rothko (Rosenblum, 1996, 227). La peinture provoque le jeu d'une lumière intérieure accordée aux tensions psychiques du regard, qui finit par atteindre l'âme. Un effet spirituel de la peinture qui est partagé autant par l'artiste que par le spectateur « en quête de ces poches de silence pouvant l'aider à s'y enraciner et à grandir » (Rothko, 2005, 230). L'œuvre devient dès lors le support, « là, matériellement » d'une méditation qui est à vivre et à éprouver selon la réceptivité de chacun (Rosenblum, 1996, 227). Une « expérience intérieure », qui comme chez Georges Bataille s'entend comme méditation, extase ou illumination, c'est-à-dire « souveraine conscience de soi » ; ce que d'habitude l'on appelle « expérience mystique », une expérience nue, libre d'attache, même d'origine (1954). Des œuvres qualifiées aussi d'« opérations souveraines » qui deviennent des conduites visant à une insubordination générale, à un rejet de tous les asservissements et prisons de l'Être, et qui s'incarnent à la fois dans les effusions de l'extase, le sacré, le sacrifice, la tragédie ou l'art (Bataille, 1954).

Dans les peintures de Rothko, il existe un rapport entre le spirituel et le vide ainsi qu'entre la couleur et la lumière, la vision et l'invisible, l'espace et le lieu, la méditation et la révélation ; des liens communs aux œuvres immersives de James Turrell. Chez ces artistes, la lumière change de statut créant des effets visuels susceptibles de transformer l'individu, passant de l'artistique au spirituel, du matériau de production à une réception métaphysique, de la création d'une forme artistique à la naissance d'une révélation spirituelle.

3. La lumière de l'abstraction ou l'effet spirituel du néant infini

« Qu'est-ce en effet que cette surface colorée qui n'était pas là avant ? Je ne sais pas, n'ayant jamais rien vu de pareil. Cela semble sans rapport avec l'art, en tout cas si mes souvenirs de l'art sont exacts. » (Beckett, [1949] 1998, 30)

Communier avec la lumière, c'est aussi ce qu'exprime artistiquement James Turrell (1943) en tant que sculpteur de lumière, et en créant ce que l'on pourrait appeler des « interfaces sacrées » entre les hommes et les dieux. Une pratique artistique qui renvoie à son éducation religieuse quaker, qui rejette toute idée de représentation et qui se base sur le silence, la méditation et la quête de la lumière intérieure, obtenue par une méditation de groupe que les quakers définissent comme entrer en soi pour saluer la lumière. Cette tradition se base sur une

spiritualité tangible et expérimentée corporellement par chacun ; « une expérience mystique qui repose sur une réalité physique pour chacun d'entre nous », rappelle Turrell (Halbreich, 1983). Depuis la fin des années 1960, l'artiste travaille sur la lumière en lien avec l'espace, en produisant des installations qu'il nomme des environnements perceptuels, des espaces de la vision réalisés à partir d'un seul élément : la lumière. Qu'elle soit naturelle ou artificielle, la lumière est un matériau incandescent ou bien nocturne, évanescent ou bien massif. L'artiste donne une masse et une consistance à la lumière, une chose immatérielle en l'utilisant comme matériau afin de travailler le médium de la perception. Les recherches de Turrell sur la lumière pure et sur la perception se traduisent dans ses *Lightning Field* ou ses *Skyspaces*, qui prennent la forme de tunnels ou de projections lumineuses créant des formes semblant posséder une masse, mais qui ne sont créés qu'à partir d'effets lumineux. La nature même de son travail traite essentiellement de la mise en forme de la lumière, mais ses œuvres ne sont pas des tableaux de l'ère technologique ni des images ni des objets ; mais c'est un art qui nous met en présence de la lumière ; comme une démarche initiatique et non pas un art de la représentation ou du discours. Il n'y a pas d'image dans le travail de l'artiste, car la représentation ne l'intéresse pas, il demeure essentiellement préoccupé par la lumière comme révélation, celle de la vision intérieure. Le point de jonction entre vision intérieure et regard sur le monde n'est qu'une métaphore pour désigner ces espaces ouverts sur le ciel, les *Skyspaces*. Ces bains de lumière et ces installations cosmiques *light pieces* jouent sur l'expérience de l'immersion de façon transversale, avec les sens, remplissant l'espace de façon immatérielle, en suscitant des émotions par une approche plus intuitive, où l'individu est invité à une méditation paisible. Une expérience très contemplative presque divine, mais qui demeure très simple dans sa forme.



James Turrell, *Sky Peshor* (2005), série « *Skyspaces* », Walker Art Center, néon et lumière fluorescente.

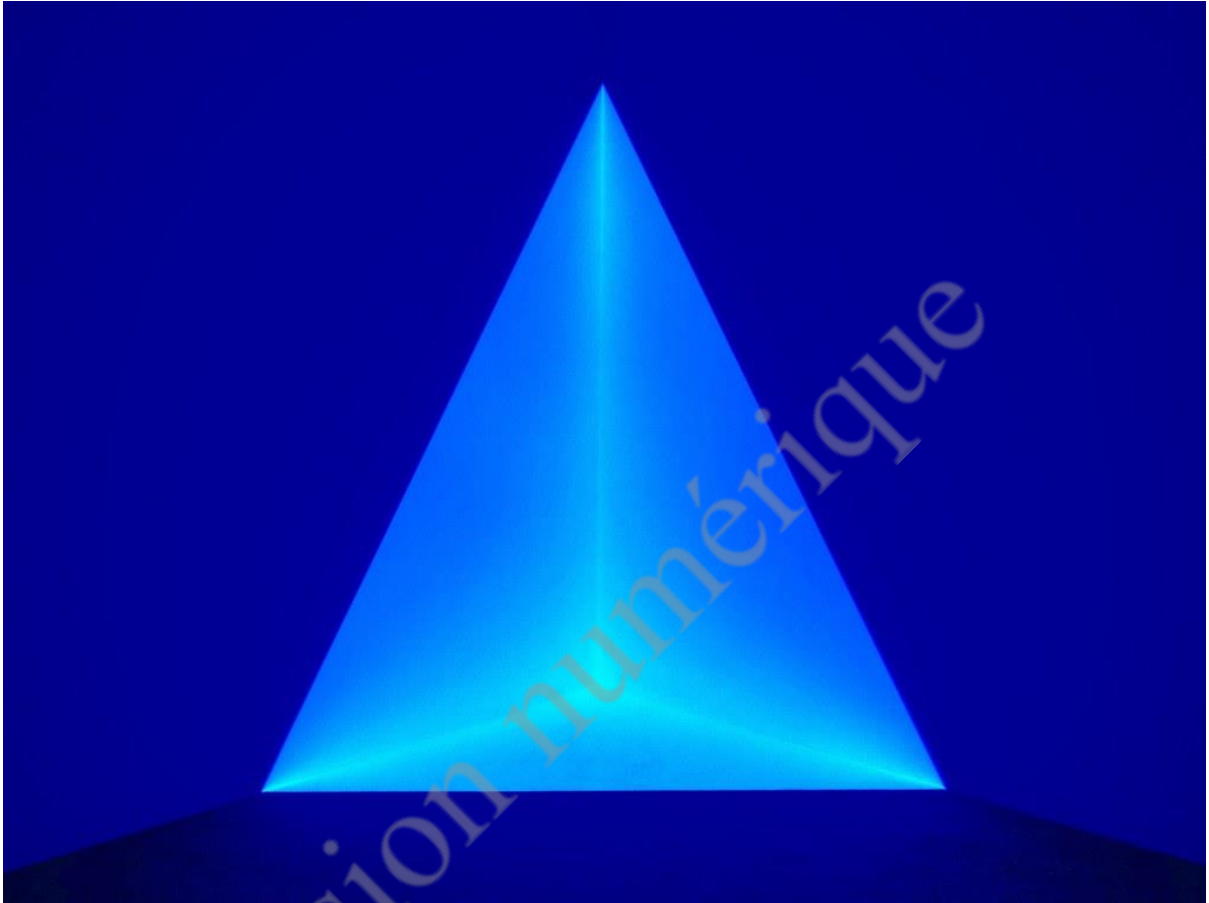
Photo : WikiArt

Mais simplicité de forme ne signifie pas nécessairement simplicité de l'expérience. Des œuvres par qui un au-delà de la peinture comme de la sculpture prennent naissance ; des espaces où se « fondent les traditions de la peinture et de la sculpture dans l'architecture » (Halbreich, 1983). Ces dispositifs lumineux deviennent le lieu d'un exercice spirituel où l'individu vit une modification de son état ordinaire de conscience, un vertige mental et corporel. Une expérience où la matière à voir se réduit jusqu'à n'être que l'évidence lumineuse du lieu :

« Le lieu (*chôra*) n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride que n'accompagne point la sensation [de la réalité] : à peine pouvons-nous y croire. C'est lui, certes, que nous apercevons comme en un rêve, quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part, en un certain lieu, occupe une certaine place. Mais toutes ces observations [...], nous sommes incapables, du fait de cette sorte d'état de rêve, de les distinguer nettement et de dire ce qui est vrai. » (Platon, 1925, 171)

Ces dispositifs techniques invitent à un matérialisme spirituel, en instaurant une relation aux œuvres qui conduise Turrell à cette approche globaliste de la lumière. Dans ses dispositifs lumineux, l'artiste plonge le spectateur dans la couleur, face à un rectangle frontal, une masse colorée faite d'aucune ombre ni nuance, et qui défait pour l'œil tout espoir de discerner un étagement de plans ou une variation de texture. La lumière et la couleur baignent et transforment l'espace en un environnement sensible et phénoménologique ; des espaces magnétiques et

irradiants, dont l'intensité devient presque hypnotique. Une plongée vertigineuse au sein de l'infini lumineux, qui invite alors l'individu à appréhender la création de façon plus intuitive, puisque dans ces couleurs atmosphériquement suspendues et pourtant massives, l'œil ne voit que surface.



James Turrell, *Gard Blue* (1968), série « Projection Pieces », néon et lumière fluorescente, 2013. Photo : WikiArt

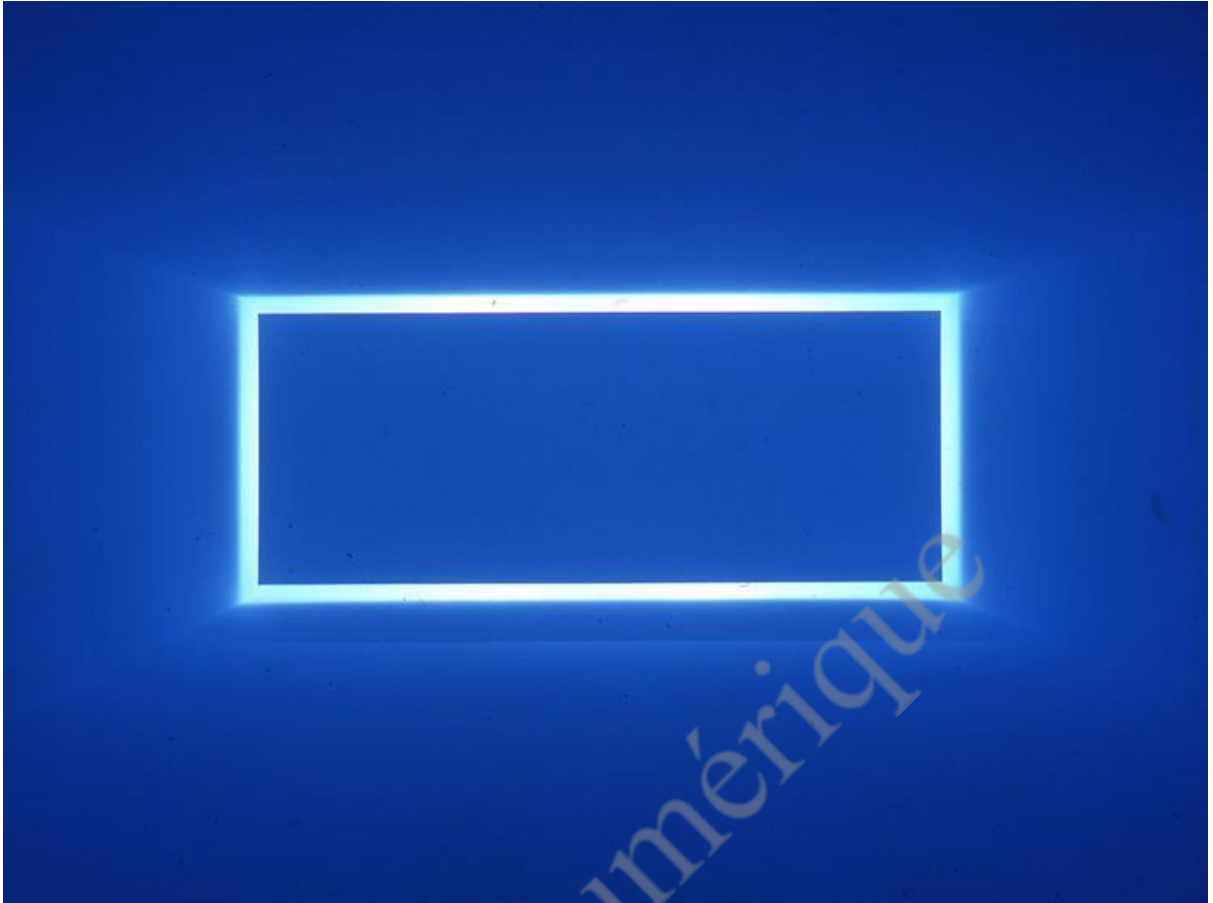
Ces chambres de lumières sans bornes donnent au corps, dans sa totalité la possibilité d'expérimenter, de sentir, de ressentir intensément la dimension immatérielle de la lumière et de l'espace ; elles invitent à vivre la perception de la non-séparation du corps, et donc de l'Être et de l'espace. Ces œuvres minimalistes matérialisent et rendent ainsi perceptibles la lumière et l'espace pour construire une rencontre entre l'œil et le corps. Ce n'est pas seulement la rétine qui est concernée par ces œuvres de lumières, mais le corps tout entier est porté et absorbé par cette lumière infinie. Dans ces lieux sans limites visibles, au bout d'un certain temps, généralement une vingtaine de minutes, l'individu se dissout, s'absorbe, se perd, et tout à la fois, s'élargit, se dilate. Tout devient amplifié, le corps se met dans un état d'apesanteur, l'individu flotte dans la lumière ; l'esprit est ébranlé, il se met à vibrer à la fréquence de la

lumière. Absorbé, l'individu absorbe aussi la lumière, en expérimentant un état fusionnel où il vit cette non-séparation du sujet et de l'objet qui renvoie à la notion de « sentiment océanique¹ » utilisée pour la première fois par Romain Rolland avec Sigmund Freud pour évoquer le sentiment religieux² : « Le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien ne pas être éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique) » (Rolland, 1967, 264). Ainsi, s'immerger dans ces espaces lumineux sans fin fait surgir chez l'individu lui-même d'étranges *borderline light experiences*, des événements visuels intenses comme des flashes, des expériences imprévisibles et immaîtrisables (Adcock, 1990, 106-111). Ce qui renvoie à Merleau-Ponty pour qui la vérité d'une expérience de la vision ne saurait « se saisir dans l'ordinaire de la vie, car elle est alors dissimulée sous ses propres acquisitions. Il faut nous adresser à quelque cas exceptionnel où elle se défasse et se refasse sous nos yeux » (1945, 282). En effet, chaque individu qui fait l'expérience de ces installations lumineuses témoigne du même sentiment de perte de repères, exprimant une sorte « d'immanence de l'état de rêve éveillé³ ». Selon Turrell, ses œuvres produisent la rencontre entre la vision intérieure et la vision extérieure ; il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité ; il faut penser le regard par-delà les yeux, puisqu'aussi bien en rêve nous regardons tous yeux fermés (Pagé, 1983). Ainsi, les yeux fermés engendrent une vision complètement formée, comme dans un rêve ou dans une rêverie, à l'image des « rêves blancs » de la psychanalyse.

¹ Le sentiment océanique est une notion psychologique ou spirituelle formulée par Romain Rolland qui se rapporte à l'impression ou à la volonté de se ressentir en unité avec l'univers (ou avec ce qui est « plus grand que soi »), parfois hors de toute croyance religieuse. Cette expression apparaît dans une lettre datée du 5 décembre 1927 et écrite par Romain Rolland à Sigmund Freud. Cf. *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 264-266.

² Michel Hulin, *La Mystique sauvage*, Paris, PUF, [1993] 2008, chap. 1 : « Freud, Romain Rolland et le sentiment océanique », p. 29-44.

³ L'expression est de James Turrell.



James Turrell, *Rayzor* (1982), série « *Shallow Space Constructions* », néon et lumière fluorescente. Photo : WikiArt

Cette expérience lumineuse engendre alors un acte d'ouverture, le *Ganzfeld*¹. Tout en provoquant un malaise qui brouille les limites du corps, il n'y a pas de limite, il n'y a pas de surface, il n'y a qu'un vide plein de l'évidente couleur. Une expérience perceptive et sensorielle de ces vides lumineux, dans laquelle l'individu se retrouve plongé au milieu d'une couleur infinie. L'individu fait l'expérience de moments suspendus d'attention et d'absorption que Csikszentmihályi définit comme une « expérience du flux² » ; et dans laquelle l'individu ressent sa propre dissolution dans un espace tout à coup devenu trop grand, à l'image d'un océan infini, dans lequel il se perd, dans un insaisissable, immergé dans son intérieur, qui l'oblige à s'ouvrir

¹ James Turrell utilise la notion de *Ganzfeld* utilisée en psychologie expérimentale de la vision : c'est un champ coloré homogène sans objet, qui occupe la totalité périphérique du champ visuel. L'expérience du *Ganzfeld* se traduit chez l'individu par une lumière qui envahit progressivement son atmosphère, sa masse et sa compacité jusqu'à sa tactilité.

² Concept élaboré par le psychologue Mihály Csikszentmihályi à partir de 1975 qui affirme que le *flow* est un état totalement centré sur la motivation. C'est bien l'immersion totale, qui représente l'expérience suprême, employant les émotions au service de la performance et de l'apprentissage. Dans le *flow*, les émotions ne sont pas seulement contenues et canalisées, mais en pleine coordination avec la tâche s'accomplissant. Le trait distinctif du *flow* est un sentiment de joie spontané, voire d'extase pendant une activité.

à un élargissement de lui-même. Une profondeur visuelle que Merleau-Ponty qualifie de « voluminosité » :

« Il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre des choses ou même entre des plans, qui est la profondeur objectivée, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans chose. Quand nous nous laissons être au monde sans l'assumer activement, ou dans les maladies qui favorisent cette attitude, les plans ne se distinguent plus les uns des autres, les couleurs ne se condensent plus en couleurs superficielles, elles diffusent autour des objets et deviennent couleurs atmosphériques, par exemple le malade qui écrit sur une feuille de papier doit percer avec sa plume une certaine épaisseur de blanc avant de parvenir au papier. Cette voluminosité varie avec la couleur considérée, et elle est comme l'expression de son essence qualitative. Il y a donc une profondeur qui n'a pas encore lieu entre des objets, qui, à plus forte raison, n'évalue pas encore la distance de l'un à l'autre, et qui est la simple ouverture de la perception à un fantôme de chose à peine qualifié. » (1945, 308-309)



James Turrell, *Breathing Light* (2013), série « *Ganzfeld* », néon et lumière fluorescente. Photo : WikiArt

Mais au-delà de l'œil et du corps qui perçoivent la lumière, le cerveau, l'esprit, l'âme sont eux aussi absorbés par cette couleur infinie. Une invitation à une spiritualité tangible et

intemporelle, que chacun peut vivre et expérimenter. Car l'objectif de Turrell n'est pas purement visuel, mais bien mental et tactile. Ces dispositifs lumineux nécessitent une attention particulière de l'Être afin qu'il puisse accéder à cet état méditatif, où le corps et l'esprit sont immergés, imprégnés dans la lumière infinie. L'infini ne réside plus dans les limites d'une forme, mais dans l'expérience vécue d'un espace indéfini, informe et insaisissable. Une expérience qui est aussi proche de celle de la méditation, faisant basculer le spectateur dans un état de méditation lumineuse. Il s'agit de l'illumination, celle du *satori*¹ qui symbolise un état mental, une bénédiction qu'on décrit en terme de lumière, et qui peut être atteinte en se débarrassant de la pensée temporelle. Et c'est précisément cet état méditatif qui représente le point de rencontre entre la conscience éveillée et le rêve, entre le corps et l'esprit. Ces espaces représentent, pour Turrell, une lumière habitant un lieu susceptible d'être sondé par la conscience. Car ces espaces que l'on pénètre comme un rêve ne sont pas inconnus de la conscience éveillée propre à chacun. À travers ces jeux de lumière qui créent des perturbations optiques de la perspective, des remises en question du conditionnement de chaque individu, l'important demeure la qualité de pensée qui s'en dégage ; une pensée sans mots, une pensée différente des modes de pensée habituels. Les dispositifs lumineux de Turrell rendent ainsi les limites habituelles dissoutes à l'image des caractéristiques de l'expérience spirituelle ou mystique. Les frontières entre le dedans et le dehors, le moi et le non-moi, le corps et le monde se brouillent, s'effacent et se fondent pour finalement s'abolir. Ainsi, à travers l'expérience de l'Éveil ou de la perte, s'opère une dissolution des frontières ordinaires du moi débouchant sur la conscience d'une paix intérieure et profonde, celle d'une transformation personnelle.

Mais au-delà de son aspect esthétique et minimaliste, l'œuvre de Turrell remplit le rôle de ressourcement spirituel par cette reliance au monde et à soi-même. Ces œuvres de lumière sont un moyen pour atteindre des « états modifiés de conscience », en permettant notamment l'accès aux expériences spirituelles à travers la déconstruction de la lumière, rendant visible ce qu'on oublie : la couleur même de la lumière. Ces œuvres rendent ainsi visible le vide, faisant voir ce qui sert à rendre visible. L'artiste « refuse la distinction entre la vision correcte et la vision illusoire, entre le vrai et le faux ; il crée des fables, des lieux dans lesquels rêve et réalité se retrouvent mêlés » (Didi-Huberman, 2001). L'artiste cherche à abattre la dualité et à réunir ainsi dans ses œuvres les contraires : l'illimité et le limité, l'intériorité et la spatialité, le spirituel et

¹ Éveil ou *satori* correspond à l'atteinte de l'illumination mentale auquel conduit la pratique du zen en posture assise (*zazen*) dans le bouddhisme.

le visuel ; des dispositifs qui permettent s'opérer une « coïncidence des opposés » propre à l'expérience océanique.

4. Au-delà du visible

Si la création artistique contemporaine propose une transformation du religieux en réactivant notamment le lien de l'individu au spirituel, chez certains artistes cette relation intime avec la source spirituelle réside essentiellement dans l'intérieur de soi. En effet, ces artistes envisagent dans une approche artistique et esthétique, la lumière comme un véhicule pour parvenir à atteindre une quête spirituelle. Deux expériences de la lumière, extérieure et intérieure ; des œuvres, à la double portée esthétique et spirituelle, qui proposent deux actes de perception, mais qui suppose aussi une démarche personnelle : une première rencontre spontanée avec l'œuvre basée sur la construction plastique et les sensations qu'elle provoque chez le spectateur ; alors qu'une seconde étape suppose une prise de distance nécessaire permettant de mieux appréhender l'œuvre dans son ensemble.

Ces œuvres lumineuses invitent à une redéfinition des perceptions à travers une simplification des représentations qui peut conduire à l'essentiel. Ce sont des contre-images de la réalité, résultats d'expériences métaphysiques dont la dimension spirituelle qu'elles portent en elles dans une vision utopique et philosophique très profonde invite à voir au-delà de la surface des choses. En réponse à la soumission de l'individu aux outils virtuels qui réduisent les perceptions et la pensée, ces dispositifs lumineux semblent au contraire favoriser une interactivité de la libération, l'expansion même des limites de chacun. Ces œuvres redimensionnent ainsi notre conscience, avec l'objectif de voir à travers les choses et non plus à percevoir exclusivement leur surface, de prendre conscience que chacun ne voit qu'une petite partie du spectre lumineux, et qu'il ne fait plus de doute qu'il faut dépasser la perception présumée pour aller au-delà.

Picturales ou immersives, ces œuvres d'art favorisent une plongée abyssale dans les profondeurs de l'intime ; une transformation qui peut aller jusqu'à l'anéantissement du moi, et, dans le fond du fond, à la perte même de Dieu. Une expérience mystique que Bergson, penseur de l'expérience spirituelle qualifia d'universelle (1932), puisque fondées sur des figures archétypales renvoyant aux forces élémentaires, aux principes mêmes qui régissent l'univers et à une certaine idée du divin ; une mystique sans Dieu, un Dieu invisible qui advient spontanément, de manière instable et imprévisible, dans l'existence quotidienne, « comme un éclair qui illumine d'un seul coup tout un paysage nocturne » (Hulin, 1993, 269-270). Une quête d'un spirituel universel qui ne s'inscrit, dès lors, dans aucun cadre religieux dogmatique, mais

à travers de nouvelles formes, toutes intérieures et subjectives, de spiritualités et de sensations qui visent à instaurer une réflexion sur le monde et sur son devenir, là où toute possibilité de voir tend à s'obscurcir.

Bibliographie

ADCOCK Craig, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990.

ADORNO Theodor W., « Thèses sur l'art et la religion aujourd'hui », *Kenyon Review*, 1945/7, p. 677-682. Traduction Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, *Theodor W. Adorno, Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. 205-2011.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

BECKETT Samuel, *Trois dialogues* (1949), Paris, Éditions de Minuit, 1998.

BENJAMIN Walter, « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres II*, Folio, 2000.

BERGSON Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), Paris, PUF, 1982.

BLAKE William, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, 1793.

COTTIN Jérôme, *Spiritualité contemporaine de l'art : approches théologique, philosophique et pratique*, Genève, Labor et Fides, 2012.

DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

DEWEY John, *L'Art comme expérience* (1934), Paris, Gallimard, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges, « La couleur de la chair ou le paradoxe de Tertullien », *Le champ visuel, Nouvelle revue de psychanalyse*, n°35, 1987, p. 9-49.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

DUFOUR-KOWALSKA Gabrielle, *Caspar David Friedrich : aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.

GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

GAUCHET Marcel et Luc Ferry, *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, 2004.

GREENBERG Clement, *Art et culture, Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

HADOT Pierre, *La philosophie comme manière de vivre, Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold Davidson*, Paris, Albin Michel, 2001.

HADOT Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Institut d'études augustiniennes (1993), 2002.

HALBREICH Kathy et al., « Powerful Places : an Interview with James Turrell », *Places*, I, 1983.

HULIN Michel, *La Mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993.

LAMPE Angela, « Traces du sacré dans l'espace d'exposition », *Traces du sacré*, Paris, Centre Pompidou, 2008.

LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne Expliqué Aux Enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 2005.

MAFFESOLI Michel, *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, Paris, La Table ronde, 2007.

MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.

MALRAUX André, *La Légende du siècle*, 1972.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NEWMAN Barnett, *Frontiers of Space*, 1962.

PAGÉ Suzanne, « Entretien avec James Turrell », *James Turrell*, Paris, ARC-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983.

PLATON, *Timée*, 52 b-c, Paris, *Les Belles Lettres*, 1925.

RAGON Michel, *Naissance d'un Art Nouveau*, Paris, Albin Michel, 1963.

ROLLAND Romain, *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967.

ROSENBLUM Robert, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Paris, Éditions Hazan, 1996.

ROTHKO Mark, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005.

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Discours sur la religion*, 1799.

WEBER Max, *Économie et Société* (1921), Paris, Plon, 1971.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Alexandre Melay est docteur en Arts, esthétique et théorie des arts contemporains de l'Université de Lyon. Il explore la relation entre les arts visuels et les réalités constitutives et réflexives du monde contemporain. Ses recherches interrogent les formes de modernité et les phénomènes de mutations spécifiques à l'ère de la globalisation et de l'Anthropocène en abordant les thématiques et les problématiques symptomatiques de notre époque contemporaine où se mêlent le réel et le fictionnel. **melayalexandre@gmail.com**