



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**École Doctorale VI – Histoire de l’Art et Archéologie
Centre André Chastel – UMR 8150**

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l’art

Présentée et soutenue par :

Shin-Young SUNG

le 12 juin 2015

**ESPACE RÉEL, ESPACE VIRTUEL, ESPACE
TRANSCENDANTAL DANS L’ART CONTEMPORAIN :
LE CAS DE ROBERT IRWIN**

Sous la direction de :

Monsieur Arnauld PIERRE – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

Madame Elvan ZABUNYAN – Professeur, Université Rennes 2

Monsieur Jean-Philippe ANTOINE – Professeur, Université Paris 8

Monsieur Arnauld PIERRE – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Madame Valérie MAVRIDORAKIS – Enseignante, HEAD-Université de Genève

Position de thèse

Robert Irwin, artiste américain, qui est l'un des représentants les plus connus du mouvement « Light and Space », s'est consacré à créer de nouvelles situations spatiales par ses installations « *site-conditioned/determined* ». Une sensation pure et intense, créée par un aménagement déconcertant de l'espace, obtenu au moyen de modifications minimales, peut nous faire redécouvrir l'espace et le monde qui nous entourent lorsque sont ainsi suspendues nos habitudes perceptives et notre mémoire, qui grisailent la perception. Son installation, qui par le trouble perceptif qu'elle installe en nous réinstalle l'attention, pourrait ainsi être appelée une « installa(tten)tion ». Par le travail artistique de Robert Irwin l'espace redevient présent parce que nous y sommes rendus présents, actifs dans un espace activé. Nous avons essayé d'analyser comment se déroule un tel processus et nous avons discerné comme trois dimensions, trois figures de l'espace irwinien, qui s'enchaînent et s'impliquent au fur et à mesure que grandit l'attention et que s'approfondit la perception et les échos qu'elle éveille dans la réflexion : espace réel, espace virtuel, espace transcendantal. En effet, une œuvre de Robert Irwin, vécue comme l'artiste le souhaiterait, nous fait passer, en un processus naturel qui est la *vie* de l'œuvre, de la sensation (*feeling*) à la réflexion (*reasoning*) à la condition que ce mouvement s'enracine dans un *sentir* suffisamment authentique et puissant, que seule aura permis la suspension de toute association purement mentale, qui inhibe ou enlise le processus : sentir mieux poussera plus loin une réflexion qui en sera l'épanouissement naturel. D'où la méfiance de l'artiste pour toute intellectualité et pour les comparaisons prématurées, qui feraient avorter un sentir naissant mais encore embryonnaire. Éveillée par quelque chose de bizarre ou d'incongru dans un espace pourtant bien réel et même assez ordinaire – par une bande noire, par une cloison de voile semi-transparent – notre attention aiguise et intensifie notre perception. Stimulée et comme mise en appétit par l'insolite de cet espace réel notre sensibilité éprouve l'envie d'en sentir plus, de faire l'expérience de cette physicalité à la fois réelle et étrange. Cette réalité, à la fois banale et spéciale, la même et une autre, est riche de virtualités dont la découverte va alimenter notre perplexité, source de réflexions sur ce qu'est percevoir, et ne pas percevoir. L'actualisation du virtuel ouvre au transcendantal. L'espace modifié de Robert Irwin est un dispositif, un piège qui fascine la perception, mais pour la libérer de son conditionnement. Nos préjugés et nos habitudes perceptuels, perçus et devenus conscients sont neutralisés ou questionnés par une perception avivée, devenue à la fois plus sensible et

plus intelligente. Elle se déploie et s'approfondit puis réfléchit sur elle-même. Nous réalisons combien espace perceptible et espace perçu, souvent, ne coïncident pas. Finalement nous avons perçu notre perception, ses limites et sommes passés au-delà par la réflexion. Cette beauté du sentir senti, source d'émerveillement, est une esthétique de l'*aisthèsis*. C'est le but de Robert Irwin. On peut dire qu'il s'agit d'un art complet perceptuel-conceptuel.

Dans sa première partie, notre travail est axé sur une description et une analyse de la dimension réelle, physique, de l'espace aménagé par l'œuvre. Celle-ci en effet nous rend sensible la géométrie réelle de l'espace, en la soulignant habilement parce que minimalement. Ligne, surface, volumes sont montrés s'engendrant. Mais l'usage par l'artiste du voile semi-transparent imprégné de lumière peut nous faire prendre une surface pour un volume ou un volume pour une surface : notre perception reconstruit l'espace, le complète, et elle s'en aperçoit quand elle n'y parvient pas, ou se trompe. Surface ou volume ? Ne plus pouvoir interpréter un espace pourtant indubitablement réel nous y fait percevoir une profondeur cachée : celle de sa construction par la perception. Cette construction, d'habitude inconsciente, est rendue consciente parce que l'espace aménagé par Robert Irwin est rebelle, résiste à cette construction, ne se laisse pas construire. La semi-transparence, captant la lumière tout en la laissant passer, joue ici un rôle essentiel. La lumière se trouve comme « corporéisée », quasi substantialisée en un volume presque palpable. Vide et plein ne s'opposent plus, la lumière est comme sculptée. L'ombre a ici une fonction capitale, existant autant que la lumière, l'animant et en étant animée, en une révélation réciproque.

Le rapport à l'espace préexistant c'est-à-dire au site qu'épouse son installation est ensuite analysé. Libérée du statut d'objet d'art au milieu d'une salle, le dispositif conçu par Robert Irwin s'intègre à l'espace tout en l'intégrant : c'est tout le site qui devient l'œuvre, et les frontières du site lui-même, s'il est extérieur, en deviennent floues. L'artiste a beaucoup médité ce rapport site/installation et pratique ce qu'il appelle un art « *site-conditioned/determined* », c'est-à-dire directement déterminé ou conditionné par la *physicalité* du site. Pour l'installation située dans un espace intérieur, son lieu, le plus souvent une salle muséale ou une galerie, est fidèlement épousé dans toute sa réalité physique : dimension, morphologie, éclairage, artificiel ou naturel. Mais l'installation, dans son interaction avec le site peut aller dans son sens, en une « union harmonieuse », ou bien

le contrer en un « anti-site » mais toujours en relation étroite avec lui, en rendant flous ou en effaçant certains de ses caractères propres. Pour le site extérieur, urbain ou plus ou moins naturel, moins modifiable, l'œuvre nous rend présente l'individualité du site, nous le faisant rencontrer « en personne ». Il se voit reconnu, de méconnu qu'il était, par une mise en valeur de ses traits propres. En insérant ainsi son installation dans un environnement ordinaire l'artiste veut éviter que nous adoptions une posture « esthétique », « muséale », « galeriste » artificielle, il veut surprendre notre regard dans son état habituel, si ce regard est suffisamment disponible pour remarquer l'œuvre, et le faire devenir encore plus attentif et sensible à ce qui est. Une attention spontanée est plus attentive, si elle existe, qu'une attention prévenue, préparée et informée parce qu'elle se sait « en un lieu d'art ». Pourquoi ne deviendrions-nous être réceptifs que là, en nous conformant en fait à une norme de réceptivité culturellement préfabriquée ? La vie sensible abolit toute frontière nette entre art et vie.

Ce que nous demande Robert Irwin est donc de « re »-voir, de voir en fait pour la première fois parfois, cette réalité donnée, donnée mais non reçue. Redécouvrir l'espace réel de la vie réelle. Par conséquent les modifications faites par l'artiste doivent être minimales, ajout d'une ligne qui souligne, délimitation nouvelle qui altère légèrement la configuration initiale, fonctionnent comme un guide méthodique. L'artiste ne se réjouit jamais autant que quand il n'a presque rien fait : c'est nous qui faisons alors *notre* perception. Ce nouveau regard est donc aussi regard redevenu esthétique, sensible, « qualitatif », projeté sur notre ancien espace utilitaire « quantitatif ». Parce qu'il nous est montré, esthétiquement, combien pour la vie pratique nous déduisons – parfois à tort – une surface d'une ligne, et un volume d'une surface. L'étrangeté et le déconcertant de la mise en scène opèrent et nous font opérer. Le nouvel espace peut nous apparaître plus grand ou plus petit que l'initial, encore perceptible toutefois « derrière » et avec le nouveau. Cette différence de valorisation nous rend sensible. L'œuvre, restant au plus près de l'espace réel, la démonstration que nous ne voyions pas auparavant celui-ci, que nous ne savons plus sentir parce que nous « en savons » trop, est plus éclatante et plus transformante. Ce qu'il y avait à sentir dans cet espace réel nous est rendu sensible, par un léger « maquillage » qui nous fait sentir que nous ne sentions pas. La beauté de cette perception est esthétique : c'est l'esthétique de l'*aisthèsis*. L'espace ordinaire est espace esthétique. Le mur de voile semi-transparent, la fenêtre, l'ouverture installés par Robert Irwin ressemblent encore aux

structures usuelles, mais sont des pseudo-structures insérées dans les vraies pour nous réveiller au contexte réel de notre espace ordinaire. La fausse fenêtre nous fera voir la vraie, désormais. Ayant marché de sous-espace en sous-espace et vu nos perspectives changer tant, nous serons sensibles à la fragmentation de l'espace architectural réel. La caricature par exagération nous fait voir l'absurdité déjà là. C'est une éducation du regard.

Dans la deuxième partie, nous essayons de dégager la dimension virtuelle impliquée par cet espace pourtant très réel. Que se passe-t-il du fait des modifications apportées par l'artiste ? Comment pouvons-nous sentir et saisir ainsi quelque chose qui n'est ordinairement pas si visible ni si saisissable, du fait de l'attention de notre perception ? Cette « sensation pure », demandée par Robert Irwin, une fois éveillée par l'aspect physique réel de l'œuvre ouvre *dans* celui-ci, à partir de lui mais déjà *au-delà* de lui une dimension plus subtile et moins accessible, inconsciente ordinairement, qui est le virtuel de l'espace réel. Le perçu étant ambigu il est forcément gros d'interprétations, encore senties mais déjà construites ou du moins complétées par notre perception : une bande noire originellement placée au bas des trois murs d'une pièce carrée, si elle est prolongée pour fermer un carré par l'ajout sur le sol d'une quatrième, va nous faire perceptivement dresser un mur invisible pour compléter aussi les trois autres. Sinon la pièce, au moins, en changera d'aspect, formant un autre espace qui était virtuellement là, perçu par l'artiste, inscrit dans le réel. Il le dégage pour nous. Notre parcours d'un espace cloisonné va en développer les perspectives visuelles, mais aussi l'appréhension kinesthésique par des entrées et des sorties démultipliées, où sortir devient entrer et entrer sortir. Ainsi, nous sommes dotés d'une liberté qui est pouvoir de composer et de recomposer une « protéi-forme », la faisant passer du virtuel à l'actuel. Il y a un dynamisme inhérent à l'espace réel, impliqué par lui, dont nous ne sommes guère conscients d'habitude mais qui nous fait mouvoir en tant qu'il suscite le mouvement, parfois nous « fait marcher ». Nous en prenons conscience en avançant, comme « tenté » par l'installation, par l'effet de superposition de ses cloisons, par la succession réglée de ses montées-descentes, à « goûter de nos pieds ». Ici la durée de l'œuvre est essentielle. Mobilité spatiale et durée temporelle sont deux dimensions qui vont toujours de pair dans les œuvres de Robert Irwin. Le mouvement est ce qui révèle ce lien espace-temps en l'actualisant.

Les effets générés, reflets, ombres, transparence, rendent l'espace ambigu. On hésite parfois quant à la bidimensionnalité ou la tridimensionnalité. Reflet et ombre disparaissent,

apparaissent ou augmentent au gré de la lumière. Ils dépendent de l'objet qui les cause mais nient son volume pour en faire une surface. Ils semblent occuper ou ouvrir un autre espace, à la fois dans et hors de celui qui les héberge. Le voile semble réduire un volume à une surface, rendant la profondeur derrière lui difficile à juger, parfois l'annulant. Traversé par la vue mais non par le corps, il scinde sans le scinder l'espace en visuel et corporel. La fragmentation répétée en sous-espaces rend vaine la distinction dehors/dedans, sortir étant aussi entrer. Le vide de l'espace des installations intérieures de Robert Irwin n'est pas le vide d'un manque, sauf par rapport à une attente démentie, déçue. En lui-même il n'est pas un rien. C'est une présence qui a une forme. La cloison du voile ne fait que la rendre plus manifeste. Le vide de sa surface rend visible le vide du volume qu'elle délimite. Cette présence rendue plus insistante révèle le vide comme plein. Parfois, empli de lumière, son corps apparaît plus manifestement. Nous sentons ce vide, qui non seulement permet le mouvement mais y invite. Générateur d'espace, le dynamisme qu'il rend possible semble alors déjà en lui.

Rejetant toute signification symbolique assignée, Robert Irwin veut nous faire nous concentrer sur le *pur sentir*. Pour lui, toute signification et tout imaginaire, renvoyant à la mémoire, aux connaissances, au connu ou à l'attendu, empêche la présence du pur sentir, qui n'a jamais lieu que dans le présent. Mais cette absence de signification assignable ouvre cependant une autre dimension de virtualité, en ce sens qu'à son gré, chacun des spectateurs pourra, à l'occasion de ce qu'il sent, éprouver une signification. La nature de celle-ci dépendra aussi de la profondeur du sentir de la situation créée par l'artiste. Son œuvre étant très liée à notre vie réelle, parfois parce qu'elle s'insère dans notre environnement en faisant de celui-ci une installation, et toujours par l'utilisation d'un vocabulaire architectural familier et de matériaux banals, nous pouvons y retrouver la quotidienneté. Y rencontrant d'autres spectateurs, qui partagent une même expérience étrange, cet espace prend inévitablement aussi une certaine signification sociale. Parfois, dans cette lumière voilée de certains sites vastes et sombres, on éprouve quelque chose de sacré. La liberté qui est laissée au spectateur d'assigner une signification à l'œuvre quoi qu'en pense l'artiste, ouvre une interprétation à partir de toutes sortes de références culturelles, tellement l'œuvre est grosse de virtualités. Il est évident, d'autre part, que sa démarche semble avoir des analogues, au moins partiels. On peut bien sûr vouloir y retrouver la lumière et l'espace californiens, mais aussi se sentir flâner « à la Baudelaire » dans ses sous-espaces

labyrinthiques, remarquant ceci puis cela, s'arrêtant ici et là. L'alternance dynamique lumière-obscurité dans ces espaces vides cloisonnés de blanc et de noir, translucides, leurs superpositions grises, peuvent nous faire penser à la dualité Yin-Yang et à sa dialectique d'opposition-composition.

Dans la troisième partie, nous abordons la dimension transcendante, à laquelle le déploiement des virtualités de cet espace a porté notre réflexion. En termes de l'artiste, c'est le *reasoning*, en lequel le *feeling* s'épanouit pour être assimilé complètement, en une expérience intégrale. C'est d'abord cet étonnement face à la perception de la disparité inévitable mais ici criante entre espace perçu et espace en soi. Toute cette puissance de sensation et d'évocation est contenue « d'un seul coup » dans l'œuvre mais ne peut être développée en diverses modalités que moyennant un parcours dans le temps et l'espace par un sujet percevant qui la fait jouer. Nous méditons sur cet espace transcendant, inaccessible mais à l'origine de tout cela. Et sans le spectateur, il ne peut rien. L'œuvre n'existe pleinement qu'exécutée par lui, qui lui donnera le sens qu'il voudra, sans avoir à en demander l'autorisation à Robert Irwin, qui n'en sera plus responsable. Le spectateur est seul responsable de son interprétation. Découvrant sa puissance herméneutique il pourra avoir le sentiment qu'il prolonge la fécondité de cet étrange espace auquel il appartient. Ils forment une seule chair, physique, sensorielle, créatrice. Cet espace, *il* nous a animés en nous réveillant, mais *nous* l'avons fait se déployer en le jouant à notre rythme, l'animant à son tour en l'habitant. La conscience de la puissance du *moi* en est exaltée : il peut faire ce qu'il veut de l'œuvre, la sentir, l'interpréter à son caprice : c'est *moi* qui perçois, et comme *je* veux, quand *je* veux. L'œuvre nous révèle combien le sujet percevant est puissant pour la faire exister : sans lui, elle ne serait rien, avec lui elle peut être une infinité de choses. En ce sens, elle n'est qu'un support neutre, qui se prête à tout. Son créateur n'en a plus le monopole dès lors qu'elle est livrée au sujet percevant pour qu'il la transforme à son gré. Dans cette relation ternaire sujet-objet-environnement, notre attention aiguisée par l'espace le perçoit certes comme un être animé, mais animé par le *moi*.

Combien peut sembler en effet difficile à atteindre ce *sentir pur* que Robert Irwin nous demande, surtout quand on s'en fait une contrainte. Mais il est touchant et passionnant de voir comment l'artiste cherche à nous y faire parvenir. En un espace d'apparence si vide et si neutre, tout dépendra en effet de notre sensibilité. Mais, même très sensibles, saurons-nous suspendre nos pensées un moment pour nous en tenir d'abord à la forme de la

structure murale et au volume d'espace *tels qu'ils sont* ? Nous ne voyons pas tout, et en plus nous y voyons ce qui n'y est pas, selon l'artiste. Cette sensibilité toujours plus fine, sobre, qui ne projette plus, mais voit, tout simplement ce qui est là, sans l'habiller d'imaginaire, nous en faisons un idéal mental paralysant, qui nous rend insensible, en un cruel paradoxe. Ce genre d'espace géométrique, si familier au fond, comment le voir avec un œil neuf, et comment n'y plus faire ces mouvements qui nous sont automatiques dans ses semblables de notre environnement ? Pourtant, c'est parce que nous pouvons y contempler aussi ce mécanisme quasi réflexe que nous y découvrons paradoxalement des choses inhabituelles, parce qu'inconscientes d'ordinaire : l'inconscient émerge à la conscience. Nous nous surprenons en train d'agir comme des machines. Ainsi, persévérant au-delà de l'ennui qu'inspire l'œuvre quand rien n'y a encore été remarqué, nous commençons à y voir autre chose, plus profond que sa physicalité. Cet ennui venait de notre attente, de nos espérances déçues. Remarqué, cet ennui s'en va avec elles : nous sommes libres de sentir, sans idées fausses, l'œuvre et seulement l'œuvre. Le corps est crucial dans cette découverte, car l'installation déclenche elle-même son parcours : elle est kinesthésique autant que visuelle, elle vit dans une durée agie, autant qu'elle se déploie dans l'espace. L'espace y est à la fois Premier Moteur et Dernier Mû, animant-animé.

Cet espace si intelligent réussit à nous faire comprendre que le perçu n'est pas un donné mais un construit, et dans l'espace et dans le temps. Le monde se manifeste sous de multiples facettes, qui nous inspireront de façon plus ou moins profonde selon que nous y serons plus ou moins présents. Notre exister devient dialogue si nous écoutons l'espace. Il n'est jamais perçu en soi mais se donne cependant sans cesse à percevoir différemment. Invisible c'est pourtant lui, et nul autre, qui est perçu dans ses phénomènes. Le transcendantal est perçu (et n'est pas perçu) dans ses phénomènes. Se donnant, il se retire à la fois. Cet espace transcendantal manifesté par Robert Irwin est la matrice d'où viennent et où convergent toutes les formes perçues par tous les sujets percevants, où la subjectivité devient intersubjectivité : autrui est pour lui un *moi* et *moi* pour lui autrui. L'espace permet ce déplacement. Le doigt qu'est le dispositif dans l'espace réel de Robert Irwin a la capacité de montrer tout cela, si le fou ne prend pas ce doigt visible, qui montre, pour la lune, montrée, lune qui est ici, il est vrai, assez difficile à voir... « The whole game is about attending and reasoning » déclare Robert Irwin. Autrement dit : espace réel, virtuel, transcendantal.