

L'expérience spirituelle à la lumière des installations de James Turrell

Daniel Proulx

Daniel Proulx, philosophe et religiologue. Spécialiste de la pensée de Henry Corbin et du rôle de l'imagination dans l'expérience spirituelle, il tente de contribuer à un renouveau des études sur Henry Corbin en valorisant l'aspect philosophique de son œuvre. Il poursuit actuellement un doctorat de philosophie à l'Université catholique de Louvain sur la conception de l'histoire chez Henry Corbin. Il est membre actif des associations des amis de Henry Corbin et de Gilbert Durand.

Résumé

En reversant le rapport usuel à l'espace et à la lumière James Turrell, ne propose pas une simple modification ou altération d'un espace, il propose, en faisant de la lumière, non pas ce qui fait voir une œuvre, mais l'œuvre elle-même, une véritable transfiguration qui laisse un instant transparaître ce que l'on pourrait facilement caractériser comme la nature spirituelle d'un espace. Ce texte propose une analyse de l'œuvre de Turrell en se demandant si son travail n'est pas une représentation visuelle, mais aussi expérientielle pouvant aider les philosophes à comprendre les nombreuses descriptions mystiques qui font appel à la lumière.

Les mystiques de ce monde font un appel fréquent à la notion de lumière pour décrire leurs expériences spirituelles.¹ Cependant, rarissime est l'intellectuel doté d'une vocation « mystique » lui permettant de témoigner d'une telle expérience. L'hypothèse est ambitieuse : faire l'expérience des œuvres de James Turrell² peut-il aider à la théorisation des expériences spirituelles ? La difficulté principale lorsque les intellectuels se lancent dans l'analyse de la puissance spirituelle des arts visuels est qu'ils s'appuient trop souvent sur l'analogie. Un piège qui sera évité, car il ne s'agit pas de dire que les œuvres de Turrell sont mystiques ou même spirituelles, il s'agit de dégager les conditions perceptuelles de ses œuvres et de montrer que les descriptions philosophiques et mystiques des expériences de lumières ont un certain nombre de caractéristiques structurelles communes. D'ailleurs, James Turrell n'utilise jamais le vocabulaire religieux ou spirituel pour décrire son travail, il parle le plus souvent de la perception et des phénomènes perceptuels qui en découlent. Et contrairement aux grands maîtres de la lumière comme Monet ou Turner, Turrell ne fait pas des œuvres à *propos de la lumière*, mais des œuvres *de lumière en tant que telle*.³ Et c'est cette différence qui permet de sortir du problème de l'analogie, car il n'est pas question pour l'observateur de percevoir la lumière telle que l'avait perçue et représentée Monet pour ensuite parler des aspects spirituels de cette lumière, il s'agit plutôt pour l'observateur de faire l'expérience de sa perception par la lumière.

¹ Sur le thème de la lumière dans la religion, voir notamment Bellver José, « Theories of Light », dans *The Oxford Encyclopedia of Philosophy, Science, and Technology in Islam*, I. Kalin (ed.), vol. 2, Oxford/New York, Oxford University Press, 2014, pp. 344-352. Voir aussi M. Kapstein (ed.), *The presence of light : divine radiance and religious experience*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, 317 p.

² Pour une documentation visuelle sur l'ensemble des œuvres de James Turrell, voir son site web : <http://jamesturrell.com/>

³ Govan Michael et Kim Christine Y. (eds.), *James Turrell : a retrospective*, Los Angeles/Munich/ New York, Los Angeles County Museum of Art et DelMonico Books, imprint of Prestel, 2013, p. 47.

La première difficulté sur cette voie est bien évidemment de décrire la lumière qui est par essence immatérielle et intangible. Un problème similaire à celui du sujet qui parle de l'expérience de sa propre subjectivité. C'est là un paradoxe particulier lié aux œuvres de Turrell qui, nonobstant leur immatérialité, doivent être vues en personne pour en comprendre la force immersive. En effet, contrairement à une photographie de la *Mona Lisa* qui en donne un accès privilégié, même probablement plus efficace que lorsqu'on la regarde au milieu des touristes derrière son épaisse vitre pare-balles au Louvre, les photographies des œuvres de James Turrell ne peuvent les montrer, car il n'y a rien à voir, elles sont expérientielles et perceptuelles et elles exploitent les forces et faiblesses de la perception humaine de la lumière. De plus, parce que la lumière est le médium de la photographie, celle-ci dénature son travail, car la lumière présente dans ses installations n'est pas un médium faisant apparaître autre chose, la lumière est l'œuvre qui se donne à la perception. Alors, la photographie, en utilisant la lumière comme médium pour reproduire la réalité, ne peut que voiler ce qu'il y avait à voir. Voilà pourquoi les photographies des installations de Turrell ne sont que de pâles analogies de la réalité de l'œuvre, exactement comme le récit d'une expérience spirituelle n'est que le pâle reflet de celle-ci. Mais, au-delà de cela, la meilleure description « objective » et « concrète » de la texture de la lumière présente dans ses œuvres serait de la comparer à « la lumière que l'on voit lorsqu'on a les yeux fermés. »⁴

Il ne sera pas non plus question de faire la généalogie des rapports entre la spiritualité, l'art contemporain⁵ et les traités sur la lumière et les couleurs. En effet, de Kandinsky, avec son livre *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*,⁶ en passant par les discours érudits des conférenciers du Cercle Eranos qui se sont réunis autour du thème « Le monde des couleurs » en 1972⁷ ou encore les traités historiques sur la notion de couleur comme ceux de Goethe⁸ ou de Nadjmoddin Kobra,⁹ le champ à couvrir est trop vaste. Cet essai philosophique cherche à jeter des bases conceptuelles afin de pouvoir établir un pont entre les descriptions expérientielles de ses œuvres et les descriptions expérientielles transmises par divers courants spirituels et mystiques. La question de la perception de la lumière et de l'immersion sera au cœur de nos développements.

Présentation de James Turrell

Le travail de James Turrell représente une forme d'aboutissement de l'expressionnisme abstrait américain, dans la lignée d'artistes comme Barnett Newman, Mark Rothko ou Ad Reinhardt, pour qui les couleurs et les formes simplifiées sont le cœur de l'expression visuelle. L'importance de la lumière pour ces artistes est évidente. D'ailleurs, sans une lumière appropriée, les peintures d'Ad Reinhardt, bien souvent noir sur noir, apparaissent sans motif. Leur apparaître est circonstancié par une dimension immatérielle. Avec l'émergence du minimalisme, l'établissement institutionnel de l'expressionnisme abstrait américain et le pop art, le contexte

⁴ Citation tirée de la vidéo de présentation de *Within without* une installation à la National Gallery of Australia à Canberra. <http://nga.gov.au/turrell/>, ma traduction.

⁵ Voir Proulx Daniel, « Art visuel, imagination et spiritualité : Pour une topographie spirituelle guidée par l'imagination », *Théologiques*, 18/2, 2010, pp. 143-162.

⁶ Kandinsky Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volboudt, Paris, Denoël/Gonthier, 1969 [1912], 187 p.

⁷ « Die Welt der Farben/Realms of Color/Le monde des couleurs », *Eranos-Jahrbuch*, vol. 41/1972, 492 p. Voir aussi Portmann Adolf, *Color symbolism : six excerpts from the Eranos yearbook 1972*, Dallas, Tex., Spring Publications, 1977, 202 p.

⁸ Goethe Johann Wolfgang Von, *Traité des couleurs : accompagné de trois essais théoriques*, trad. Paul-Henri Bideau, 4e éd., Paris, Triades, 2000, 310 p. Voir aussi Heinemann Fritz, « La phénoménologie de la Nature chez Goethe », trad. Henry Corbin, dans *La revue philosophique de la France et de l'étranger*, janv.-juin 1935, pp. 93-120.

⁹ Il serait particulièrement intéressant de comparer la notion de « lumière noire » ou de « soleil de minuit » à celle de Ganzfeld. « En termes mystiques, elle correspondrait à la lumière de l'En-soi divin (*nūr-e dhāt*), lumière noire du *Deus absconditus*, le Trésor caché qui aspire à se révéler, "à créer la perception pour y être soi-même l'objet de sa perception", et qui ne peut ainsi se manifester qu'en se voilant à l'état d'objet. » Corbin Henry, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Chambéry, Présence, 1971, p. 111.

culturel et artistique était parfait pour permettre à James Turrell de faire sa place dans le monde de l'art contemporain et actuel.

C'est dans cette ambiance picturale que Turrell, né en 1943 à Los Angeles, commence sa carrière. Très tôt, il trouve sa voie. En effet, l'année 1966 marque le début de sa carrière alors qu'il s'installe à l'Hotel Mendota et y développe ses premières projections lumineuses. C'est là que son œuvre fondamentale, *Afrum*, est créée. L'artiste a 24 ans. Jusqu'en 1974, son studio aux fenêtres placardées lui permet de nombreuses expérimentations. Il est même possible de dire que la majorité des procédés qu'il peaufinera dans sa carrière prennent racine à l'Hotel Mendota. *Tycho white* est justement caractéristique de l'effervescence de cette période, car il construit des espaces où l'artiste contrôle la lumière et où il met en place une expérience immersive en enrobant d'un voile de lumière de grandes surfaces. De plus, *Tycho white* est dans la droite ligne des expérimentations de Robert Rauschenberg (1925-2008) avec ses *White paintings* et c'est bien pour cela qu'il faut rattacher Turrell à l'expressionnisme. Il faut cependant distinguer Turrell d'autres artistes de la lumière comme Dan Flavin, qui crée ses premières œuvres de néons à peine deux ans avant sa première projection lumineuse. La grande différence est que Flavin utilise le néon comme médium et comme l'explique lui-même Turrell : « Je n'étais pas intéressé à voir la source de la lumière, seulement son effet dans l'espace. Mes intérêts étaient où la lumière va – la chose de la lumière non pas la lumière comme chose. Dan Flavin était initialement intéressé par l'appareil à la source. Mon art était à propos de la perception. Le matériel avait beau être le même, mais la perception était le médium. Le "matériel" était manifestement immatériel, le médium dans lequel elle prenait place, la perception, était encore plus éphémère. »¹⁰

Pour bien comprendre le corpus turrellien, il est possible de le diviser en quelques catégories, ce qui permettra de mieux saisir la typologie analytique proposée *infra*. D'abord, il y a les projections qui sont les premières expérimentations de Turrell. Il s'agit de projection lumineuse sur un mur et qui donne à voir des formes en trois dimensions, même si la lumière est pourtant projetée sur des surfaces planes. Les « projections » trouveront une évolution à travers les *wedgeworks* – les « cointages » – qui consistent à projeter une lumière en angle, qui donne l'illusion d'une ouverture et définit des espaces. La seconde grande catégorie d'œuvre regroupe comme pour les projections quelques variations. Les « ouvertures » utilisent le même principe, à savoir une ouverture dans un mur d'où on projette par l'arrière de la lumière. Dans les espaces peu profonds (*shallow space constructions*) et les espaces peu profonds en coin (*corner shallow space*), l'artiste installe un faux mur à l'extrémité d'une pièce et l'éclaire par l'arrière. La lumière qui couvre les coins des murs donne l'impression à l'observateur que le mur flotte. Par contre, lorsque le principe est utilisé dans un coin de mur, de manière très similaire aux projections, cela donne l'impression d'une forme en trois dimensions. Toujours selon le principe de l'ouverture, James Turrell est surtout connu pour ses puits de lumière. Notons que cette catégorie d'œuvre ne s'appelle pas *skylight*, puits de lumière, mais *skyspace*. La raison en est bien simple, c'est ce que ces ouvertures ne laissent pas simplement passer la lumière, elle offre littéralement un bout de ciel à l'observateur. Ce sont donc des espaces qui n'accueillent pas la lumière, mais le ciel. Les *skyspaces* sont des ouvertures réelles sur le ciel. Entrer dans un *skyspace*, c'est entrer dans un espace interne qui ouvre à quelque chose d'externe. Ce renversement spatial où l'on entre dans une pièce vide pour voir le ciel pourtant visible tous les jours donne alors la possibilité de prendre conscience de sa propre perception du ciel. Dans ce contexte, le ciel est médiateur de la perception qui est en train de le percevoir. Nous reviendrons sur ce renversement. La dernière grande catégorie des œuvres turrelliennes est le *Ganzfeld*. Ce terme allemand, qui signifie « champ complet », réfère à une situation où un sens est complètement saturé et cause sa propre perte. Dans ces espaces de *Ganzfeld*, l'appareil perceptuel ne parvient pas à fixer l'horizon et même à voir quelque chose, car il est complètement saturé.

¹⁰ Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective* p. 42. Tiré d'une entrevue avec l'artiste réalisée par Christine Y. Kim, ma traduction.

Comme l'explique Roberta Smith, les *Ganzfeld* consistent en une « expérience d'immersion dans la couleur immatérielle, perception pure, ce que l'on pourrait appeler la plénitude du vide. »¹¹ Il y aurait aussi à parler des installations monumentales réalisées dans les dernières années par l'artiste, notamment *Agua de Lux*, une pyramide maya monumentale construite dans la péninsule du Yucatán ou encore *Within Without* installé à la National Gallery of Australia, mais surtout le Roden Crater, l'*opus magnum* de Turrell. C'est un complexe de salles creusées dans un volcan éteint depuis 389 000 ans et astronomiquement orienté, ce qui permet par exemple une pénétration parfaite de la lumière du soleil lors des solstices. Comme le dit Turrell, « [j]e ne suis pas un artiste de la Terre, je suis totalement associé au ciel. »¹² Ce propos a encore plus de sens lorsqu'on sait qu'il est aussi pilote d'avion.

L'expérience « Turrell » et la philosophie

Pour aborder l'expérience « Turrell », il est possible d'en faire un récit phénoménologique, mais comme c'est à peu près ce que Georges Didi-Huberman a fait dans *L'homme qui marchait dans la couleur*,¹³ nous ne voulions pas répéter cela. Reste que pour faire une analyse empirique des réflexions qui seront proposées, il serait très intéressant de comparer plusieurs récits phénoménologiques d'une œuvre de Turrell, car il est stupéfiant de prendre conscience de la similarité des phénomènes vécus par ceux et celles qui font l'expérience d'un Turrell. C'est d'ailleurs à partir de ces recoupements expérientiels qu'a été élaborée la typologie d'analyse de l'expérience spirituelle présentée.

Mais avant de présenter ces quatre catégories d'analyse, il faut décrire l'expérience « Turrell » et parler de la question de la perception du point de vue philosophique, car Turrell fait de l'art visuel sans passer par l'image ou la représentation, ce qui le distingue d'ailleurs de la peinture abstraite qui reste définie par la forme de son support. Ses installations donnent accès au phénomène de la perception en elle-même, ce qui permet de prendre conscience du processus perceptuel sans empêcher la perception de ce qui est perçu. Et cette *perception de la perception* est possible parce que ce qui est donné à voir n'a pas de forme. La lumière ou la couleur qui se donne à la conscience n'impose donc rien à la conscience, ce qui permet de faire l'expérience de la perception elle-même. Dans une perspective philosophique de l'image,¹⁴ les phénoménologues ont cherché à rendre compte de la rencontre perceptive de l'image ou de *L'essence de la manifestation* pour reprendre le titre du célèbre livre de Michel Henry. Cette voie a mené à une sorte d'ontophanie où l'image n'est pas un médium de la réalité empirique ni même un médium dégradé de la réalité intellectuelle, mais le visage phénoménal par lequel la réalité se manifeste à soi. La puissance de l'image dans ce contexte philosophique donne accès à la réalité de l'être, elle est ontophanique car elle précède les sens et les concepts de l'entendement. On est loin des problèmes de la *mimesis*. Et si une analyse philosophique des œuvres de Turrell était conduite, celle-ci ferait probablement apparaître une réflexivité proche de celle soutenue par la transdisciplinarité.¹⁵ Pour la phénoménologie religieuse, la disparition de la dimension métaphysique de l'image n'est pas à craindre, car le croyant est l'explication première et dernière de la croyance qu'il professe. Celle-ci assume et même présuppose qu'il y a des phénomènes qui se donnent à la conscience humaine et qui

¹¹ Roberta Smith, « Venice Biennale: The Enormity of the Beast », *New York Times – ArtsBeat*, 2 juin 2011, <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/06/02/venice-biennale-the-enormity-of-the-beast/>, ma traduction.

¹² Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective* p. 207, ma traduction.

¹³ Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, de Minuit, 2001, 93 p.

¹⁴ Wunenburger Jean-Jacques, *Philosophie des images*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 2001, 332 p.

¹⁵ Voir l'approche transdisciplinaire théorisée lors du colloque de Nice en 2011. Le Fustec Claude, Storey Françoise et Storey Jeff (dir.), *Théoriser le spirituel : Approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Louvain-la-Neuve, EME, 2016, 284 p. Voir aussi Proulx Daniel, « Les racines "imaginaires" de la transdisciplinarité », dans *L'imaginaire durandien - Enracinements et envols en Terre d'Amérique*, R. Laprée et C. Bellehumeur (dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, pp. 169-181.

sont irréductibles et non dérivés, il s'agit d'*Urphaenomen*. Alors, en prenant la voie de la phénoménologie religieuse, la lumière des installations de Turrell semble aussi première et irréductible que la lumière divine qui se manifeste dans l'expérience spirituelle et mystique. Une voie qui permet de sortir des interprétations psychologisante ou allégorique, car l'expérience lumineuse vécue par celui qui fait l'expérience d'une œuvre de Turrell n'a pas d'explication « psychologique ». Il n'y a aucune projection de l'inconscient possible, le vide lumineux excède la conscience et il n'y a pas de place pour la projection. La perception est si pleine que rien n'y apparaît. Cette présence de l'absence n'ouvre à rien d'autre qu'elle-même, elle aussi pourrait très bien être décrite comme un *Urphaenomen* et, contrairement à Chagall qui a représenté le songe de Jacob, avec Turrell nous ne sommes pas dans l'allégorie, la mimesis ou la représentation, mais dans un accès privilégié à la perception de l'être.

De là, si nous avons à poursuivre l'analyse philosophique, nous nous tournerions vers Sohrawardī, mort martyr à Alep en 1191, et qui est le résurrecteur de la sagesse de l'ancienne Perse. En effet, Sohrawardī est considéré comme le fondateur de l'*Ishrāq*, courant philosophico-spirituel aussi important que le thomisme en Occident. *Ishrāq* signifie le lever du soleil ou l'illumination matutinale. Voilà pourquoi les *Ishrāqīyūn*, c'est-à-dire ceux qui professent la doctrine de l'*Ishrāq*, parlent de l'Orient comme du point focal de l'illumination. Cet Orient, intérieur et métaphysique, est l'emblème par excellence de la spiritualité iranienne et c'est en cela qu'il ne faut pas le confondre avec l'Orient géographique. Sans entrer en profondeur dans la métaphysique mazdéenne, la structure de l'être est comprise comme une hiérarchie de lumière. La lumière est non seulement la source de l'être, mais aussi ce qui manifeste l'être. Le degré de manifestation de l'être est corrélé au degré de lumière et c'est ce degré de lumière qui détermine la place d'un être dans la hiérarchie céleste. De lumière en lumière, le pérégrinant remonte la hiérarchie jusqu'à la Lumière de Gloire (*Xvarnah*), source des épiphanies de l'être et seuil de la Lumière des Lumières où la lumière du matin est éternelle.

Cette conception métaphysique s'oppose radicalement au schéma aristotélicien de l'hylémorphisme où matière et forme structurent la nature de l'être. La théologie médiévale européenne, particulièrement marquée par le sceau d'Aristote, depuis les condamnations de Paris d'Étienne Tempier de 1277, a justement pris un chemin absolument différent de celui de la spiritualité iranienne. Voilà pourquoi dans la philosophie moderne à partir de Descartes, il est très difficile de trouver des outils conceptuels afin de parler des œuvres de Turrell, car dans ce contexte, la lumière est à la fois l'œuvre et le médium. C'est comme s'il n'y avait pas de séparation entre le sujet et l'objet, les œuvres d'art turrelliennes n'ont aucune forme physique. Cette problématique ne touche pas l'*Ishrāq*, où le corps et la matière dense et opaque du monde sont considérés comme une matière de laquelle la lumière s'est retirée, ce qui place notre monde dans un état de *barzakh*, d'entre-deux ou d'intervalle. Cet état permet de voir les différents degrés de lumière. Le processus est similaire aux chambres et lieux physiquement aménagés dans le but de percevoir la lumière dans le travail de Turrell. L'installation fait office de *barzakh* ce qui permet au visiteur de voir la lumière. Pour l'*Ishrāq*, il s'agit de « percevoir ce que [sont les êtres de lumière] quant à leur essence, en percevant *qui* ils sont. »¹⁶ La reconnaissance des figures célestes procède alors comme d'un mouvement d'amour où l'on reconnaît *non pas pourquoi* on aime, mais *qui* on aime. Il existe un processus similaire chez Turrell, qui fait dire à Michael Govan que « [l']art de Turrell fait naître une compréhension plus profonde de ce qu'il en est d'être un percevant et une prise de conscience de la façon dont une grande partie de notre observation et de notre expérience est éclairée par la lumière intérieure de notre propre perception. »¹⁷ En d'autres termes, l'art turrellien ne consiste pas à mettre des œuvres en

¹⁶ Corbin Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Sohrawardī et les platoniciens de Perse*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1971, p. 85.

¹⁷ « The greatest revelations borne by Turrell's art are a deeper understanding of what it is to be a perceiving being and an awareness of how much of our observation and experience is illuminated by the inner light of our own perception. » Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective*, p. 15, ma traduction.

présence du public pour que celui-ci les regarde, mais de rendre le public présent à leur propre perception par ce qu'il regarde. Non plus *qu'est-ce que je regarde*, mais *qu'est-ce qui regarde*. Et pour que le lien soit encore plus clair, chez Sohrawardī, « l'expérience de ces Lumières n'est point connaissance théorique d'un objet, formation d'un concept ou représentation à partir d'un concept. Elle est ce qui rend possibles et fonde toutes les connaissances de la théosophie orientale : la Lumière n'est pas elle-même l'objet de la vision; elle est ce qui fait voir. »¹⁸ La séparation entre le sujet et l'objet est abolie comme lorsqu'une personne entre dans un *Ganzfeld*.¹⁹

La typologie

Pour tenter une première théorisation, nous avons forgé quatre catégories d'analyse tirées de l'expérience des œuvres de Turrell : 1) la présence de l'absence, 2) de l'autremonde,²⁰ 3) la dilatation du temps ou la transformation du temps en espace et enfin 4) la dissolution de l'espace. Ces catégories n'excluent pas qu'il puisse y en avoir d'autres et sont une première tentative pour thématiser l'expérience suscitée par la rencontre des œuvres de Turrell. Ces catégories ont été établies en distillant conceptuellement les descriptions et commentaires de la perception de ses œuvres. La présence de l'absence est un oxymore et préciser ce que signifie cet oxymore dans le contexte qui nous occupe est essentiel. Ces expressions linguistiquement contradictoires pour le langage ordinaire, comme la « présence de l'absence » ou la « plénitude du vide » ne doivent être rejetées ni du côté de l'illogisme ni de celui de la simple allégorie ou métaphore. Il faut lire ces expressions à partir de la grille transdisciplinaire et du tiers inclus, car la « présence de l'absence » fait appel à un tiers inclus, qui se trouve à un autre niveau de réalité.²¹ Lorsque le spirituel fait appel à l'oxymore, il indique le plus souvent que le niveau de réalité à partir duquel il parle n'est plus celui de la réalité ordinaire et, parce qu'il vit la réalité ordinaire à partir de cet autre niveau de réalité, le langage ordinaire par lequel il exprime ce qu'il a vécu se trouve mis en échec, ce qu'exprime le plus souvent l'oxymore dans la littérature mystique. Comme le dit Michel de Certeau, « la combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise du non-langage. »²² Une précision essentielle, car l'oxymore est aussi ce qui permet de décrire au mieux les œuvres de Turrell. Comme on l'a déjà noté, la critique d'art Roberta Smith parlait de la « plénitude du vide » en faisant référence aux *Ganzfeld*, mais tous les catalogues consultés finissent par utiliser des oxymores et des oppositions pour décrire le travail de Turrell. Nul besoin de rappeler que le langage par excellence de la mystique est celui de l'oxymore, de la Bible²³ à la théologie négative en passant par Maître Eckhart,²⁴ Angelus Silesius ou Ibn 'Arabī.²⁵

¹⁸ Corbin, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Sohrawardī et les platoniciens de Perse*, vol. 2, p. 83. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁹ Voir Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective*, pp. 32-33.

²⁰ Nous forgeons « autremonde », car il ne s'agit pas simplement d'un monde autre, c'est-à-dire différent qualitativement, il s'agit d'un monde qui réfère à un niveau de réalité autre.

²¹ Le tiers inclus est une notion logique centrale à la transdisciplinarité, elle a été introduite par Stéphane Lupasco. Il s'agit d'une transgression de la logique formelle permettant à deux objets ou notions contradictoires d'être en même temps vrais à un autre niveau de réalité. Il s'agit de remplacer la dualité par la dualitude, non plus ou bien ou bien, mais et bien et bien.

²² Certeau Michel de, *La fable mystique : XVIe-XVIIe siècle*, 2 vols, vol. 1, Paris, Gallimard, 1982, p. 199.

²³ Jean, 12:24 : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de sénévé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. »

²⁴ Sermon 4 : « Celui qui prendrait le monde entier avec Dieu n'aurait rien de plus que s'il avait Dieu seul. » Eckhart, *Traité et sermons*, trad. Alain De Libera, 3^e éd., corr. et mise à jour, Paris, Garnier Flammarion, 1995, p. 245.

²⁵ « Lui-pas-Lui » *huwa la'huwa* (هو لا هو), Ibn Al-'arabī Muhyiddin, *Les illuminations de la Mecque*, trad. Michel Chodkiewicz, William C. Chittick, Cyrille Chodkiewicz, Denis Gril et James W. Morris, édité par Michel Chodkiewicz, Paris, Sindbad, 1988, p. 92.

La présence de l'absence

Philosophiquement, les œuvres de Turrell ne possèdent aucune matérialité tout en étant pourtant pleinement présentes. Au Roden Crater, le visiteur doit passer dans de longs tunnels sombres afin de préparer sa vision. Une progression vers la lumière qui n'est pas sans faire penser à l'architecture des temples maya. Cette opération n'est pas théâtrale ou cosmétique, elle prépare en fait l'observateur à ce qu'il va voir. Agostino de Rosa l'explique bien : « Le but de l'artiste consiste à induire une dilatation des organes sensoriels afin que les visiteurs en se vidant un maximum d'eux-mêmes soit réceptifs à toute présence photonique. »²⁶ Cette préparation à la présence de la lumière passe par l'absence. L'attente et la préparation à laquelle est soumis un visiteur avant de faire l'expérience de lumière ne sont pas sans rappeler la dynamique de la « progression mystique » qui exige une complète abnégation de soi-même pour être en présence de Dieu. Une sorte de processus de rédemption, de purification ou d'ascèse. Comme Maître Eckhart l'affirme dans son quatrième sermon : « Pour Le recevoir aussi totalement, l'homme doit s'être complètement abandonné lui-même et être sorti de lui-même; alors il reçoit de Dieu, à égalité, tout ce que Dieu a, et il le reçoit en propre tout comme Dieu l'a en propre. »²⁷ Ce processus de *purification* Turrell l'exploite dans la plupart de ses installations architecturales. En effet, il faut le plus souvent passer par une zone d'ombre avant d'atteindre la lumière ce qui prépare la perception en plus d'induire une *attente*.

Par rapport au thème de la présence et de l'absence, Didi-Huberman fait quant à lui le parallèle avec le livre de l'Exode et le judaïsme.²⁸ À propos de l'iconoclasme du décologue,²⁹ il dit par exemple : « Cet Absent, en tout cas, on l'aura compris, ne se *représente* pas. Mais il se *présente*. [...] alors] Comment donner à la croyance le support visuel d'un désir de voir l'Absent? »³⁰ En fait cela réfère au problème du mode de présence de Dieu dans la tradition abrahamique car, pour ces monothéismes, Dieu est transcendant et à cause de ses noms et attributs défiant toute logique de représentation, les mystiques qui affirment avoir été en Sa présence ont développé toutes sortes de manières d'exprimer l'ineffable présence de l'Absent. Voilà pourquoi la non-présence à laquelle un visiteur est confronté lorsqu'il rencontre un Turrell peut probablement l'aider à saisir la présence absente de Dieu telle qu'elle est présente dans la tradition abrahamique et chez plusieurs mystiques.

De l'autremonde

Un des phénomènes les plus intéressants avec les *Ganzfeld* de Turrell est l'idée d'entrer dans une œuvre, de passer de la représentation à la présence, d'entrer dans le monde de l'artiste et d'en faire réellement l'expérience. En effet, l'entrée des *Ganzfeld* apparaît comme un simple monochrome au mur. Une œuvre comme les autres, qui est trahie par l'escalier en dessous. Alors, plus le visiteur monte l'escalier et regarde l'ouverture de couleur qui apparaît comme un simple monochrome, moins il a de repères. Sur la dernière marche, il ne voit plus que la couleur éclatante et doit faire le saut de la foi pour entrer dans le *Ganzfeld*. En effet, la perception n'arrive pas à distinguer la profondeur ni à voir à travers, car celle-ci ne perçoit que la couleur. Cela donne l'impression que le monochrome est un mur solide.

²⁶ Sinnreich Ursula (ed.), *James Turrell : Geometrie des Lichts / Geometry of light*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 87, ma traduction. « The aim of the artist is to induce a dilation of the sensory organs such that visitors are able to make themselves as hollow as possible, receptive to all photonic presence [...] »

²⁷ Eckhart, *Traité et sermons*, p. 245.

²⁸ Voir particulièrement Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, pp. 9-14.

²⁹ Exode 20, 4 : « Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre. »

³⁰ Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, p. 19.

Lorsque sa volonté commandera au visiteur d'entrer dans l'œuvre, celui-ci fermera les yeux, ce qui est un réflexe naturel, et espérera qu'il s'agit bien d'une ouverture. D'où le saut de la foi. Expérience que l'évangéliste Luc décrit à merveille lorsqu'il rapporte : « et ils furent saisis de frayeur tandis qu'ils entraient dans la nuée » (Lc 9, 34). À ce moment, le visiteur entre dans un Nouveau Monde, il traverse le miroir et entre dans un très grand espace où il n'est pas possible de distinguer clairement les distances et où les murs se confondent avec le plancher et le plafond. L'installation rend tangible l'intangible. « La lumière est encore vue en tant que telle [...], mais avec une présence physique. »³¹ Et cet autremonde est régi par des règles radicalement différentes du monde empirique et il faut le mettre en perspective avec le monde de l'âme.

Dans la tradition *Ishrāqīyūn*, cet autremonde s'appelle le *Nā-kojā-Abād*, c'est-à-dire le « Pays du non-où », car sa localisation n'est pas géographique, mais intérieure à chacune des âmes qui le découvre. « C'est pourquoi l'on ne peut dire où est situé le lieu spirituel ; il n'est pas situé, il est plutôt ce qui situe, il est *situatif*. »³² Découvrir et explorer son âme oriente et influence sa posture spirituelle et donc sa manière d'être dans le monde. C'est ce qui faisait dire au théosophe visionnaire suédois Emmanuel Swedenborg que la progression des anges dans le monde spirituel se faisait par des changements d'état intérieur.³³ Le point central soutenu ici c'est que les *Ganzfeld* autant que les *skyspaces* ouvrent des espaces qui ne sont plus situés, mais comme le disait Henry Corbin *situatifs*. Ces espaces deviennent des pôles où ciel et terre se touchent. Ce phénomène a fait dire à Angelus Silesius à propos de la : « [*l*]ongueur du chemin du ciel. Ne pense pas qu'il soit si long d'aller au ciel ; Tout le chemin pour y mener ne fait qu'un pas. »³⁴ Un pas et c'est l'autremonde. Djāmī est encore plus limpide : « Auparavant, je T'imaginais extérieur à moi-même ; je Te supposais au terme de mon voyage. Maintenant que je T'ai trouvé, je sais que c'est Toi que j'abandonnai dès mon premier pas. »³⁵ Du point de vue de Turrell, cette découverte d'une réalité oubliée, la réalité de notre propre perception, lui faisait dire : « La vraie illusion c'est que nous ne sommes pas conscients de la manière dont nous donnons la réalité aux choses. On leur a donné une concrétude ou une réalité et nous ne sommes pas conscients de la manière dont nous avons fait cela. »³⁶ Pour un sujet, la prise de conscience de sa perception par la lumière elle-même ouvre un espace intérieur et réflexif qui donne accès à un autremonde. Mise en abyme de la perception qui ouvre à la présence de l'être chez les philosophes et qui ouvre aux mondes spirituels, non moins ontologiques et vrais, chez les croyants. En fait, il semble que le renversement du rapport de l'observateur et de l'œuvre par cette traversée dans la couleur ouvre et donne à percevoir un phénomène similaire à celui décrit par les mystiques, lorsqu'ils entrent dans le monde de l'âme et explorent leur intériorité.

Transformation du temps en espace

Les installations de Turrell changent aussi le rapport au temps, car contrairement aux vingt secondes d'attention généralement accordées par le visiteur à une œuvre, les visiteurs des *Ganzfeld* et *skypace* restent particulièrement longtemps. Ce phénomène étrange de dilatation du temps doit d'abord être rapproché de celui d'éternité. En effet, deux types de temporalités se sont toujours affrontées dans la pensée religieuse. L'éternité est-elle un temps infini, c'est-à-dire une succession de moments se perpétuant infiniment dans le temps ou bien est-ce

³¹ Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective* p. 46, ma traduction.

³² Corbin Henry, « *Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginal », *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1964, p. 12.

³³ Swedenborg Emmanuel, *Le ciel et ses merveilles et l'enfer d'après ce qui a été entendu et vu*, Paris, Cercle Swedenborg, 1973, § 192, p. 137.

³⁴ Angélus Silesius, *L'errant chérubinique*, trad. Roger Munier, 2^e éd. avec une postf. par Gérard Pfister, Paris, Arfuyen, 1993, p. 171.

³⁵ Cité dans Loiseleur Véronique, *Anthologie de la non-dualité : la non-dualité dans la vie quotidienne*, Paris, La Table Ronde, 1981, p. 21.

³⁶ James Turrell cité dans Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective*, p. 51, ma traduction.

simplement la suspension de la temporalité elle-même, c'est-à-dire une sorte de temps permanent. Or, il faut constater que, chez beaucoup de mystiques, l'expérience de l'éternité semble avoir un parti pris pour la suspension du temps.

Précisément, la distance entre symbole et symbolisé n'est plus infranchissable, car le revirement opéré par l'artiste en fusionnant la conscience de percevoir et ce qui est perçu, ouvre à un plan de conscience où *le temps est espace*.³⁷ Parce que cet autremonde n'est plus sujet à la causalité, il ouvre à une superposition d'états, à une verticalité. Comme Corbin le dit admirablement : « C'est que le "virement" ou "revirement" du temps présuppose une métamorphose intérieure de l'homme, et que simultanément cette métamorphose, en libérant ses organes psycho-spirituels jusque-là paralysés, donne à l'homme intérieur accès aux autres univers, univers suprasensibles dont le temps est *autre*. "Ici, mon fils, s'entendait dire Parsifal, le temps devient espace."³⁸ Ce temps *autre* devient un espace *autre*. »³⁹

C'est une métamorphose intérieure préparée en vidant la perception et qui transforme le temps d'un *skyspace* en espace *autre*. Comme le lieu de l'âme ne se trouve pas dans le monde, il n'est pas possible de demander où est ce lieu. Encore un renversement, car la lumière, c'est ce qui, dans le monde empirique, permet de voir le monde, de percevoir l'espace. Ici, la lumière, c'est ce qui fait disparaître les limites de la finitude de l'espace.⁴⁰

Et si cette structure spatiale de la dissolution du temps est associée à l'idée du moment présent, cela expliquerait pourquoi les visiteurs restent si longtemps en présence des œuvres de Turrell. Comme dans une méditation profonde où le temps ralentit et où l'esprit n'a plus rien sur quoi se fixer, celui-ci est capable d'une attention beaucoup plus longue. Un état méditatif induit artificiellement, parce que la perception est trompée par le génie de Turrell.

³⁷ Sur ce thème voir Corbin Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34. Corbin Henry, *Face de Dieu, face de l'homme herméneutique et soufisme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 80.

³⁸ Tiré du dernier drame de Richard Wagner, *Parsifal* (1882), dans lequel Gurnemanz dit à son fils Parsifal : « Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit. » traduit par Corbin « Tu vois mon fils, Ici le Temps devient espace. » Cf. Corbin Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Le shī'isme duodécimain*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1971, pp. 140 et 178. Il est à noter que Corbin ne traduit pas de la même manière le passage dans les deux occurrences, ce qui laisse à penser qu'il cite de mémoire. Nous devons aussi préciser que ce thème « du temps qui devient espace » n'est pas d'abord lié au Parsifal et à la quête du Graal. Il est possible de repérer ce thème dès 1961 dans *Trilogie ismaélienne*, lorsque Corbin dit : « Par l'isomorphisme établi entre l'hexaemeron, les six jours de la Création, et les six jours-énergies de la Nature, de même que par l'isomorphisme établi entre les six faces du solide et les six prophètes, les six périodes du cycle de la prophétie, tout ce chapitre présente une homologation très intéressante des "formes dans le temps" aux "formes dans l'espace" », dans Corbin Henry, *Trilogie ismaélienne*. 1. *Abū Ya'qūb Sejestānī : Le livre des sources (4^e/10^{es})*. 2. *Sayyid-nā al-Hosayn ibn' Alī : Cosmogonie et eschatologie (7^e/13^{es})*. 3. *Symboles choisis de la Roseraie du mystère, de Mahmūd Shabestārī (8^e/14^{es})*, Téhéran/ Paris, Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien/ Librairie d'Amérique et d'Orient, 1961, p. 105. De plus, à la fin de sa vie, Corbin fera fructifier la perspective *isomorphique* « du temps qui devient espace » en la liant à la géométrie des formes symboliques de Nicolas Oresme. Cf. Corbin Henry, *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Paris, Buchet/Chastel, 1985, pp. 40-41.

³⁹ Corbin Henry, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Le shī'isme duodécimain*, vol. 1, p. 178.

⁴⁰ « S'arracher à ces évidences, c'est déboucher sur un autre espace. Ou plutôt : c'est sortir du *lieu* et des *lieux* de ce monde pour déboucher sur le pur espace, et le pur espace est spirituel. Car le pur espace n'a pas de *lieu* en ce monde. On ne peut pas demander où est l'espace. Et c'est cela que signifiait Sohrawardī en forgeant le terme persan de *Nā-kajā-ābād* (le pays du Non-Où). Et c'est cela aussi que Qāzī Sa'ī Qommi signifiait d'une autre manière, en parlant d'une raréfaction croissante du temps (en temps de plus en plus subtil, *latīf*, *altaf*), au fur et à mesure que l'on s'élève aux mondes de plus en plus subtils des plans supérieurs de l'être, que ce soit sous la conduite de l'Imām ou sous la conduite de l'Ange-Esprit-Saint. L'ordre du simultané se substitue à l'ordre du successif. Ce qui veut dire que le temps est devenu espace. Et c'est pourquoi notre texte initial ici sera une invite à sortir de l'historicisme, c'est-à-dire de l'asservissement au temps, au conditionnement par les successions du temps. » (Corbin, *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, p. 16)

Dissolution de l'espace

Le dernier élément de notre typologie est en fait une sorte de condition *sine qua non* à la dilatation du temps car, comme nous l'avons indiqué, non seulement il n'y a plus de profondeur quand la perception est pleine de lumière, ce qui favorise l'intériorité, mais cette même intériorité peut d'un coup envahir l'extériorité. Lorsqu'une personne vit une dissolution de l'espace, c'est comme si son rapport entre l'extérieur et l'intérieur s'abolissait et que seule l'intériorité restait. Un sentiment de plénitude et de confiance remplace alors l'espace, car pour qu'il y ait espace, il doit y avoir une différence entre soi-même et le monde. Même si cette description paraît un peu extrême, cela semble être une bonne explication au fait qu'à plusieurs reprises, et ce, dans différents pays, des personnes se sont lancées à toute vitesse contre les murs dans les Ganzfeld. Sans extrapoler sur ce phénomène, cela montre bien que la conception de l'espace chez ces personnes avait été fortement altérée. Comme si une sorte de sentiment de plénitude les avait enivrées au point où elles avaient confiance en l'infinité de leur monde intérieur.

Dans ce lieu sans lieu, à la limite de la présence de Dieu, nombreux sont les spirituels qui rapportent la dissolution même de l'espace. Il n'y a ni temps ni espace et cette présence totale de Dieu affranchit des barrières de la subjectivité. C'est la perte du moi au profit d'un soi divin. De la transformation du temps en espace à la dissolution de l'espace, il n'y a qu'un pas. Si dans la mystique ces expériences sont facilement repérables, il est tout de même difficile d'en faire l'expérience concrète à des niveaux aussi extrêmes que dans la mystique.

Par ce processus de transformation du temps en espace, et ce, jusqu'à la dissolution complète de celui-ci, le visiteur n'est pas seulement dans un espace autre, c'est-à-dire dans un espace différent, il est littéralement dans un non-lieu. L'autremonde auquel il accède par le dispositif mis en place par l'artiste n'est pas localisable, car ce monde est essentiellement celui de l'intériorité. Les espaces turrelliens sont donc foncièrement utopiques, et cela autant en un sens rigoureusement étymologique – *u-topia* (nulle part) – qu'en un sens plus usuel, puisque ces espaces mettent les visiteurs en face de ce qui n'est pas normalement accessible, à savoir la conscience de sa propre perception, comme l'utopie donne à penser ce qui apparaît comme impossible. C'est un peu ce qu'énonçait Ruyer lorsqu'il écrivait : « Il est vrai que dans l'"autre monde" de la religion, l'espace et le temps sont tellement transfigurés qu'ils disparaissent dans l'éternité de l'infini. Mais justement, nous le verrons, il y a souvent un reflet d'éternel et d'infini dans les mondes utopiens. »⁴¹ Ceci n'est pas sans rappeler ce qui vient d'être affirmé sur l'éternité et témoigne autrement de la dissolution de l'espace.

Ouverture conclusive

Si nous participons à la réalité dans laquelle nous vivons par la manière dont nous la percevons, le plus souvent nous n'avons pas conscience de la manière dont nous sommes en train de percevoir le monde. En retournant la perception sur elle-même, Turrell rend accessible la possibilité de faire l'expérience de notre acte de percevoir, un accès à soi-même forcé par ses dispositifs et qui était jusqu'alors surtout réservé aux spirituels. L'accent de ce texte porte sur James Turrell, et un approfondissement de la littérature mystique et spirituelle à partir des catégories expérientielles tirées de ses œuvres est encore nécessaire. Il s'agit beaucoup plus d'un programme de recherche à entreprendre que d'un résultat de recherche, mais cette voie apparaît prometteuse pour comprendre *réellement* les descriptions des expériences spirituelles et leur donner une épaisseur expérientielle accessible à tous ceux qui ne sont pas des mystiques, car même si les œuvres de Turrell ne se réclament pas précisément de la spiritualité, elles permettent de mieux la comprendre. « Nous superposons le modèle [mathématique par exemple] sur la réalité et nous croyons que le modèle est la réalité. L'espace expérimenté

⁴¹ Ruyer Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris, P.U.F., 1950, p. 31.

subjectivement par nos observations est bien plus étrange. C'est un espace proche de celui de nos rêves. »⁴² Et du rêve au songe et ensuite du songe à la vision, il n'y qu'un pas.

Partant du fait que, dans la tradition abrahamique, l'utilisation de la terminologie de la lumière est omniprésente,⁴³ il y aurait à analyser les phénomènes de lumière de cette tradition à l'aune de la typologie proposée, à commencer par la Genèse ou encore la parole de Jésus qui dit : « Je suis la lumière du monde. Qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie » (Jn 8, 12). Peut-être que, pour les chrétiens, les œuvres de Turrell peuvent prendre immédiatement un sens métaphysique et même christique. Il faudrait alors interroger des croyants et leur demander si les œuvres de Turrell leur donnent le sentiment d'un accès expérientiel au Christ.

Enfin, si mon attention s'est surtout portée sur des spirituels de la tradition abrahamique, l'Inde pourrait aussi se révéler un terrain fertile. On pourrait notamment examiner la voie yogique de Sri Aurobindo et plus spécifiquement le Temple de la Mère à Auroville,⁴⁴ temple dont l'esthétique et l'utilisation de la lumière pourraient faire l'objet d'un rapprochement intéressant avec les installations de Turrell.

Il serait aussi tentant de regarder comment s'applique la typologie développée à d'autres événements artistiques. Par exemple à la performance de Maria Abramovic *The artist is present*, où, justement, la présence de l'artiste disparaît derrière son regard qui s'offre au regard d'autrui et où rien d'autre n'est regardé que la béance intérieure auquel la mise en abyme du regard ouvre. L'effet miroir de la réflexivité induite par une tierce partie ouvre une voie de passage privilégiée pour comprendre la dynamique des expériences spirituelles et mystiques. Lumière sur Lumière, intériorité de l'intériorité, ésotérique de l'ésotérique, le mystique creuse les niveaux de réalité et ouvre à une vertigineuse profondeur que laissent seulement entrevoir et expérimenter les installations de lumière de James Turrell.

⁴² James Turrell cité dans Govan et Kim (eds.), *James Turrell : a retrospective*, p. 75, ma traduction.

⁴³ « Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu. Il était au commencement auprès de Dieu. Tout fut par lui, et sans lui rien ne fut. Ce qui fut en lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes, et la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas saisie. Il y eut un homme envoyé de Dieu; son nom était Jean. Il vint pour témoigner, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui. Celui-là n'était pas la lumière, mais il avait à rendre témoignage à la lumière. Il était la lumière véritable, qui éclaire tout homme venant dans le monde. » (Jn 1, 5-10)

⁴⁴ Merci à Jonathan Duquette, Newton fellow à Oxford en étude indienne, d'avoir porté à ma connaissance ce temple.