



HAL
open science

Le temps et l'attente dans l'expérience esthétique de l'oeuvre Roden Crater de James Turrell

Andrea Amaya Porras

► **To cite this version:**

Andrea Amaya Porras. Le temps et l'attente dans l'expérience esthétique de l'oeuvre Roden Crater de James Turrell. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00947969

HAL Id: dumas-00947969

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00947969v1>

Submitted on 17 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 2 Recherche Esthétique

Andrea Amaya Porras

Mémoire de fin d'études

***Le temps et l'attente dans l'expérience
esthétique de l'oeuvre Roden Crater
de James Turrell***

Préparé sous la direction de M. Olivier Schefer

Septembre 2013

Résumé

Ce travail de recherche porte sur la notion de l'attente dans l'œuvre d'art *Roden Crater* (1977 –) de l'artiste américain James Turrell. Cette œuvre, créée dans le désert d'Arizona aux États-Unis, fait partie du *Land Art*, courant artistique où la nature n'est plus représentée sur un support, mais est le support même de l'œuvre. Les œuvres *in situ*, comme celle de Turrell, permettent de se libérer du formalisme de l'art exposé dans les espaces fermés, afin que le spectateur ait la possibilité d'expérimenter davantage la matérialité du monde extérieur. De plus, dans le *Roden Crater*, l'expérience se vit à la fois avec la lumière naturelle et artificielle, laquelle est le médium, le sujet et le contenu du travail de l'artiste. Le visiteur du cratère est confronté à différents niveaux pour contempler cet espace, telles que la distance qu'il faut parcourir, l'isolement, les phénomènes célestes et l'attente. Celle-ci est proposée dans l'expérience esthétique de cette œuvre, comme un des éléments qui font partie de la forme dont le spectateur contemple un travail de ce genre. Dans le désert, comme dans le ciel et dans le temps, les limites n'existent pas.

Mots-clés : Land Art, Roden Crater, James Turrell, cratère, expérience esthétique, lumière, perception, temps, attente.

SOMMAIRE

	PAGES
INTRODUCTION	3

CHAPITRE PREMIER

I. L'artiste et son œuvre	11
II. <i>Land Art</i> et <i>Roden Crater</i>	23
III. Attente, voyage et corps	36

CHAPITRE II

I. Le temps	48
II. L'attente	60

CHAPITRE III

I. La lumière et l'attente comme expérience	71
---	-----------

CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	91
ANNEXES	

Remerciements

Pour la réalisation de ce travail je veux remercier Nicolas Leydenbach, Jean François Mondot et Yamila Wahba Montoya, qui m'ont beaucoup aidé avec la correction du texte et ont pris le temps pour le faire.

INTRODUCTION

Du moins est-il maintenant limpide et clair que ni le futur ni le passé ne sont rien et que l'expression : trois temps, passé, présent, futur, est impropre, mais que peut-être l'expression propre serait : trois temps, un présent où il s'agit du passé, un présent où il s'agit du présent, un présent où il s'agit du futur. Il y a, en effet, dans l'âme trois données que je ne voit pas ailleurs : un présent où il s'agit du passé, le souvenir ; un présent où il s'agit du présent, la vision ; un présent où il s'agit du futur, l'attente. Saint Augustin¹

Dans la recherche d'un sujet pour ce travail, des idées très variées me sont venues avant de trouver finalement l'objet à traiter. Un abîme entre le monde intellectuel et le monde des sensations voulait se dilater mais, au moment de trouver des pistes qui allaient marquer le chemin de cette recherche, j'ai conclu que le lien entre ces deux mondes pouvait être possible si j'arrivais à les mettre en contact l'un avec l'autre. De cette manière, j'ai passé plusieurs mois à penser et à réfléchir à un sujet. Je me suis orientée vers les œuvres monumentales, après avoir vu le travail de Daniel Buren, *Excentrique(s), travail in situ*, lors de l'exposition Monumenta en 2012. D'après Daniel Buren, la notion de travail *in situ* signifie l'œuvre qui naît de l'espace dans lequel elle s'inscrit. Dans ce sens, l'œuvre ne saurait être envisagée sans considérer son lieu de présentation, dans et pour lequel elle est conçue. Pendant le parcours de cette exposition, je me suis rendue compte que l'espace occupé par le spectateur ne se réduisait pas à la distance qu'il y a habituellement entre une peinture et la personne dans un musée. Ici, c'était possible de marcher dans l'œuvre, vite ou lentement, de voir le toit en vitre du Grand Palais à travers lequel la lumière traversait en se reflétant sur le sol en cercles de différentes couleurs. Cette expérience m'a fait penser à la liberté que j'ai sentie pendant ce trajet sans avoir à trop réfléchir sur la technique ou la qualité ou mes impressions. Tout cela est venu après avoir vécu ce sentiment de bonheur qui a duré longtemps. À ce moment, j'ai

¹ SAINT AUGUSTIN, *Confessions, Livre XI : Élévations sur les mystères*, Editions Pierre Horay, Paris, 1982, p. 317

pensé que ce type d'œuvres éveillait le sentiment du beau, lequel je peux avoir avec d'autres types d'œuvres d'art. Cependant, le fait de pouvoir me déplacer à l'intérieur d'une œuvre m'a fait penser, comme on dirait en espagnol, « *en grande* », c'est-à-dire, aux œuvres avec des grandes dimensions, amples, monumentales... bref, aux grands espaces. Quand Michael Heizer parle de son œuvre *City*, il affirme que les œuvres de petite taille produisent de l'effroi comme celles de grande taille, mais lui personnellement n'a pas eu cette expérience avec les petites œuvres. Cette idée m'a fait penser au sentiment que j'ai eu pendant le parcours dans l'œuvre de Buren. Même si l'œuvre était dans un espace fermé, sa grandeur m'a fait oublier les murs du musée. Je me suis demandée comment l'œuvre agissait sur le lieu et vice-versa. Le travail de Buren *in situ* tente de transformer le lieu et de le révéler tel qu'il est. Sa conception, sa fabrication et son exposition doivent être déduites du lieu et réalisées sur place, ce qui implique la perte de l'atelier et l'abandon des formats habituels. « Créer une œuvre d'art transcendante signifie aller au-delà de toute chose », dirait Heizer pour parler des œuvres monumentales. Et donc, après l'expérience au Grand Palais, je voulais trouver quelque chose avec ces caractéristiques. Il me fallut plusieurs mois pour trouver enfin l'œuvre *Roden Crater* de James Turrell. « À 70 kilomètres au nord-ouest du bourg de Flagstaff, dans l'Arizona, un chemin de gravier bordé de broussailles et de buissons quitte l'autoroute et mène au site de cette entreprise : le cône d'un volcan éteint âgé d'un demi-million d'années. La forme trapézoïdale du Roden Crater s'élève sur un champ de lave scintillant dans des tons de cuivre et de rouille. Le cône volcanique, qui surplombe le Painted Desert adjacent au nord, s'élève à plus de 300 mètres d'altitude et fait partie des San Francisco Peaks, une grande chaîne volcanique. Après avoir acquis le cratère et 400 kilomètres carrés de pâturages en 1975, Turrell conçut pour *Roden Crater* un système de chambres, de couloirs et de plates-formes. Conseillé par des scientifiques et le bureau d'architecture new-yorkais SOM, il imagina une sorte d'observatoire censé intensifier la perception de la lumière. »² Cette petite introduction au Roden Crater peut nous donner une idée de l'espace choisi par James Turrell. Le désert se présente comme l'atelier mais aussi comme l'œuvre.

Les paysages désertiques, la taille de l'œuvre, son isolation du monde et sa qualité architecturale sont les quatre aspects qui m'ont convaincus de commencer à explorer l'œuvre *Roden Crater*. De noms tels que Robert Smithson, Robert Morris, Nancy Holt, Richard Long, Walter de Maria, etc., ont commencé à être présents tous les jours dans ma recherche. Cependant, je voulais trouver une œuvre qui me permettrait de parler aussi de l'attente.

² LAILACH, Michael, *Land Art*, Editions Taschen, Bonn, 2007, p. 94

Pendant les mois passés à travailler sur l'œuvre de Turrell, j'ai fait aussi des recherches sur d'autres œuvres qui avaient aussi des caractéristiques similaires au *Roden Crater*, mais aucune ne m'avait convaincue. Enfin, quand j'ai choisi mon sujet à traiter, la quantité de temps que j'avais passé à trouver l'objet de ma recherche m'a fait conclure que je m'étais exposée à une longue attente afin de trouver ce dont je voulais parler. Alors, pourquoi ne pas parler de l'attente en tant qu'élément faisant partie de l'œuvre de James Turrell ? Dans ce travail, je voudrais parler de l'attente et de son inclusion dans l'expérience artistique et esthétique du *Roden Crater* : Comment est-ce que ce temps est vécu autrement et devient aussi un fait important par rapport à la conception de l'œuvre ? Comment, pendant que nous observons l'œuvre de James Turrell, nous contemplons d'une autre façon des phénomènes naturels qui existent depuis toujours ? Il est vrai que l'attente transforme la perception des personnes, des choses, des lieux, mais lorsque – comme c'est mon cas – on n'a pas eu la possibilité de vivre cette attente dans ces lieux, dans le désert, il faut travailler à partir de son imagination et avec le support de photos et de films.

Un aspect que je considère important dans l'œuvre *Roden Crater* est celui de la longue attente que Turrell vit encore dans le but de finir cette construction qui est l'œuvre-phare de toute sa trajectoire artistique. Turrell a commencé à construire cet observatoire cosmique il y a presque quarante ans. À ce jour, l'observatoire n'est pas encore terminé. Il y a quarante ans, son œuvre a été considérée une *earthwork*. Cependant, je dirais qu'elle peut être aussi appelée une *lightwork* si l'on considère non seulement le désert, lieu et partie de l'œuvre, mais aussi tout le travail avec la lumière. Cette dernière est fondamentale car Turrell propose son étude et son exploration d'une façon plus « naturelle ». La construction de cet espace de vision du ciel s'est prolongée pendant des années pour que le spectateur puisse finalement observer la façon dont le temps passe d'une façon cosmique. En même temps, le spectateur peut observer l'ordre et le mouvement imposés par la nature et non pas par l'être humain. Ici, il ne s'agit pas de suivre les aiguilles de l'horloge mais de suivre le mouvement de la lumière et des étoiles. De cette façon, le temps passe autrement, il devient attente d'un phénomène qui est lent, comme c'est le cas pour le passage de la lumière sur les surfaces terrestres et pour la trajectoire des étoiles pendant la nuit. Le mouvement de ces deux manifestations n'est pas perceptible facilement, sauf si, par exemple, l'on est chez soi à midi et que l'on regarde pendant une demi-heure un carré de lumière reflété sur le sol, sans le perdre de vue, en provenance d'une fenêtre carrée à travers laquelle la lumière passe. La lenteur du mouvement des étoiles n'est pas non plus perceptible au premier regard, sauf si l'on utilise des appareils ou des caméscopes spéciaux qui retiennent le mouvement après des heures d'enregistrement.

Pour parler de l'œuvre de Turrell il faut parler de la lumière, de la matière, de l'espace, du ciel, de la perception, du silence et aussi de l'attente. Mais, afin d'expliquer ce qu'est l'attente, il faut parler du temps et des manières que l'on a de vivre le temps. Selon Saint Augustin, « Il y a, en effet, dans l'âme trois données que je ne voit pas ailleurs : un présent où il s'agit du passé, le souvenir ; un présent où il s'agit du présent, la vision ; un présent où il s'agit du futur, l'attente. »³ Alors, pour parler de l'attente et du temps, il faut aussi parler du futur, c'est-à-dire, de ce qui n'existe pas encore. Selon M. Heidegger, l'être lui-même est temporel, donc, on est aussi temps, le temps est en nous. Mais, pour être temps ou pour que le temps soit en nous, il faut faire partie d'autre chose, tel que l'affirme Heidegger : « *Dasein* (en allemand) est « être-le-là » (*da-sein*), et le « là » est le monde : le monde concret, positif, réel, quotidien. Être humain, c'est être immergé, implanté, enraciné dans la terre, dans la quotidienneté terre à terre du monde (« humain » comprend *humus*, le latin pour « terre »). (...) Le monde *est* – un fait qui est bien sûr l'émerveillement premier et la source de tout questionnement ontologique. Il est ici, et maintenant, et partout autour de nous. Nous sommes en lui, totalement (comment pourrions-nous être « ailleurs » ? (...) Nous sommes « jetés dans le monde ». (...) Notre être-au-monde est un « être-jeté ». Il n'y a rien de mystique ou de métaphysique dans cette proposition. Il s'agit d'une banalité primordiale que la spéculation métaphysique a longtemps négligée. Le monde dans lequel nous sommes jetés, sans aucun choix personnel, sans connaissance préalable, était là avant nous et sera là après nous. »⁴ Notre existence est alors enchaînée à de multiples facteurs, mais, dans ce travail, je vais traiter la relation entre l'être et la temporalité, deux facteurs qui ne peuvent être ni hors du temps ni hors du monde. Si l'on était « hors du temps », l'existence serait dénuée de sens, et pourtant cette expérience, selon, Heidegger, est impossible à faire et même à penser. « Le 'souci' qui est celui, comme nous l'avons vu, du mode existentiel dans et à travers lequel l'étant saisit la nécessité d'être situé et engagé dans le monde, 'doit utiliser le temps, et donc compter avec le temps'. Les étants-dans-le-monde sont rencontrés 'dans le temps'. C'est à l'intérieur de l' 'horizon du temps', (...) que le sens peut être attribué aux réalités ontiques, à la texture et aux contenus du quotidien, à des finalités ontologiques telles que celle de l' 'être en général'. »⁵

Le *Roden Crater* est une œuvre d'art, mais aussi une œuvre architecturale inhabituelle qui nous fait percevoir les espaces autrement. C'est un espace toujours en changement, son

³ SAINT AUGUSTIN, *op. cit.*, p. 317

⁴ STEINER, George, *Martin Heidegger*, Editions Michel Albin, Paris, 1981, p. 111, 116

⁵ *Ibid.*, p. 134

cycle n'a pas encore fini, et ne finira pas avant longtemps. L'on pourrait dire que cette œuvre est un travail sans distraction ; c'est une œuvre si épurée, avec des murs parfaits et des dimensions monumentales qui échappent à notre œil comme ceux du ciel avec le mouvement de la lumière, des astres et du temps. Ici, l'attente joue un rôle important car elle permet au spectateur de percevoir les changements des phénomènes célestes et le mouvement de la terre. À l'intérieur des chambres du cratère, le ciel devient alors le champ actif d'une imprévisible expérience visuelle où, comme Didi-Huberman dirait par rapport au travail de Turrell : « Le temps se dilate extraordinairement pour que ces œuvres nous puissent devenir visibles. Une telle dilatation n'est pas de notre fait : c'est le ciel lui-même qui en décide – sa manière, ce jour-là, de bien vouloir faire « lever » un crépuscule. Alors, le ciel n'est plus le fond neutre des choses à voir. »⁶ Comme dans le Land Art, la nature n'est plus représentée sur un support, mais est le support même de l'œuvre, l'un de ses matériaux et le site de son érection. On peut dire alors que pour le *Roden Crater*, le ciel fait partie des matériaux que Turrell utilise pour sa création. L'artiste utilise aussi la lumière comme matériau. Il veut la condenser et la présenter comme quelque chose qu'on peut toucher avec les yeux. Le ciel est la source de la lumière, donc, l'on peut aussi jouer avec sa signification et rendre vrai métaphoriquement ce qu'on rêve seulement. Par exemple, le ciel peut être vu autrement par quatre types de poètes : « Ceux qui voient dans le ciel immobile un liquide fluent, qui s'anime du moindre nuage. Ceux qui vivent le ciel bleu comme une flamme immense – le bleu « cuisant », dit la comtesse de Noailles. Ceux qui contemplant le ciel comme un bleu consolidé, une voûte peinte – « l'azur compact et dut », dit encore la comtesse de Noailles. Enfin ceux qui vraiment participent à la nature aérienne du bleu céleste. (...) Ce bleu infini, lointain, immense, même quand il est senti par une âme aérienne, a besoin d'être matérialisé pour entrer dans une *image littéraire*. Le mot *bleu* désigne, mais il ne montre pas. Le problème de l'image du ciel bleu est tout à fait différent pour le peintre et pour le poète. Si le ciel bleu n'est pas pour l'écrivain un simple *fond*, s'il est un objet poétique, alors il ne peut s'animer que dans une métaphore. Le poète n'a pas à nous traduire une couleur, mais à nous faire rêver la couleur. Le ciel bleu est si simple qu'on croit ne pouvoir l'*oniriser* sans le matérialiser. »⁷

Avec la synergie des tous ces concepts, lesquels forment enfin le signifiant pour pouvoir parler de l'œuvre *Roden Crater*, il serait possible d'affirmer qu'entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique de cette œuvre, le temps est un fait que les deux approches peuvent

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 68, 69

⁷ BACHELARD, Gaston, *L'air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement, Chapitre VI : Le ciel bleu*, Editions Librairie José Corti, 1943, p. 209-210

partager d'une façon similaire. Autrement dit, si l'on dit que le temps existe, on peut alors le modifier, comme on peut le faire avec la lumière, l'eau, la pensée, etc. Le temps est un changement continu pour James Turrell comme pour le spectateur du cratère. L'attente est un des éléments principaux dans la perception et contemplation du *Roden Crater*. Le but de Turrell avec ce travail est celui de la contemplation de la lumière comme les civilisations anciennes le faisaient avant, c'est-à-dire, à l'œil nu durant le pas de la lumière, des étoiles, du changement climatique, du soleil, de la lune, etc. Cette manière de compter le temps peut être représentée d'une façon circulaire, tel comme l'explique François Chenet : « Le premier modèle de la représentation du temps est *circulaire*. Il est suggéré par le cours des astres, objet d'étude de l'astronomie de position, et qui se trouve associé à l'observation du cycle annuel des saisons, de la végétation et des mœurs animales. Sous une forme plus ou moins rationalisée, les schèmes cosmiques interprètent l'existence humaine en fonction des grands rythmes qui caractérisent l'univers et qui font réapparaître périodiquement les mêmes configurations. Cette vision des choses est dominée par des considérations astronomiques qui mettent en évidence la parfaite régularité des mouvements célestes : toutes les choses dans l'Univers étant gouvernées par des lois, le Soleil, la Lune et les étoiles, le rythme des saisons, la vue végétale et animale, suivent un cours défini. (...) C'est le monde astral qui est censé déterminer en définitive le comportement des êtres terrestres et en particulier la vie de l'homme : dans toutes les aires culturelles, les rythmes luni-solaires ont partout scandé la vie sociale, les périodicités sociales étant en relation avec les périodicités naturelles. (...) Image astro-biologique du temps : le cours de la vie est d'ailleurs calqué sur celui des astres ; les formes individuelles manifestent une certaine diversité, mais ce sont toujours les mêmes types qui se reproduisent. Puisque le temps est l'image mobile de l'éternité, et que les saisons, le jour et la nuit, les mois lunaires, nous montrent le retour des mêmes apparences, alors il fallait penser que l'histoire humaine se répète à l'identique après de longues périodes. La vie est un recommencement perpétuel d'elle-même, et non un processus créatif. »⁸ Si on le voit de cette façon, alors, le *Roden Crater* est quelque chose qui a déjà existé dans le temps. Cependant, grâce au développement des réflexions intimes – fait qui n'existe qu'une seule fois, comme le fait d'être moi-même qu'une seule fois –, il est possible d'affirmer que le *Roden Crater* est une pièce unique, ancrée dans le passé, le présent et le futur de ceux qui doivent attendre pour la voir terminée un jour.

⁸ CHENET, François, *Le Temps, Temps cosmique, Temps vécu*, Editions Armand Colin, Paris, 2000, p. 47, 48

I

CHAPITRE PREMIER

I

L'artiste et son œuvre

James Turrell est né le 6 mai 1943 à Los Angeles, en Californie, aux États-Unis, dans une famille d'origine franco-irlandaise qui fait partie de la société Quaker, un mouvement religieux fondé en Angleterre au XVII^{ème} siècle par des dissidents de l'Église anglicane. Son père, Archibald Milton Turrell, ingénieur aéronautique et éducateur, lui a transmis sa passion pour les avions. À l'âge de 16 ans, ayant sa licence de pilote, son fils est déjà dans les airs. James Turrell vole d'approvisionnements dans des mines éloignées de la ville et travaille en tant que cartographe aérien. Sa mère, Margaret Hodges Turrell, a fait une formation en médecine et a travaillé les Corps de la Paix. Dès son plus jeune âge, Turrell acquiert et développe des connaissances en différents domaines. Il est diplômé du Pomona College en Psychologie de la perception en 1965 (cela comprend notamment l'étude de l'effet Ganzfeld). En même temps, il étudie les mathématiques, la géologie et l'astronomie. Il est aussi diplômé en Art de l'Université de Californie, à Irvine, en 1966. En 1973, il obtient un master en Art au sein de la Claremont Graduate School.

Les grands temples des civilisations anciennes et d'autres constructions plus modernes ont été influents dans le travail de Turrell avec la lumière, qu'il considère comme un matériau. Mais l'œuvre qui a vraiment eu une influence majeure au commencement de son travail artistique a été *Watt Towers* de l'italo-américain Simon Rodia (1879 - 1965). Cette œuvre, réalisée à Los Angeles, est un ensemble de huit tours composées de câbles d'acier renforcés et de ciment. Rodia, qui travaillait comme maçon pendant la journée et qui, la nuit, se transformait en artiste de sa propre création, a orné ces tours avec une mosaïque diversifiée de verre brisé, de coquillages et de poterie générique. Les outils et matériaux qu'il utilisa pour construire ces tours - qui ressemblent à l'œuvre *La Sagrada Família* de Antoni Gaudí (1852 – 1926) – furent très simples : des ciseaux à pierre italiens et des morceaux de tuiles. Rodia a travaillé tout seul pour construire les tours, sans l'équipement approprié, sans machines ni échafaudages, et il n'a pas fait de dessins ou d'esquisses avant de commencer à construire. Le titre original de ce travail, réalisé à partir de 1921 et achevé en 1954, était en espagnol

Nuestro Pueblo, en français « Notre Peuple »⁹. Mais, en 1978 l'Etat s'est approprié de l'œuvre et l'a renommée. D'autres influences de Turrell, dans les années soixante, furent l'école de l'architecte américain Frank Lloyd Wright (1867 - 1959), à Taliesin, en Arizona, et *Arcosanti*, l'école d'architecture de l'italo-américain Paolo Soleri (1919 - 2013), également située en Arizona. Wright a créé deux ateliers - des maisons appelés *Taliesin* où il développera ses cours et qui seront aussi ses résidences pendant l'été (*Taliesin* d'Est, située près de Spring Green dans le Wisconsin) et pendant l'hiver (*Taliesin* d'Occident, située près de Scottsdale en Arizona). Turrell raconte que, quand Wright est arrivé en Arizona, le désert était pour lui comme un paysage onirique et que c'est en raison de cela qu'il a choisi ce lieu. Soleri a aussi été séduit par ces terres d'expérimentation où régnait une grande liberté à l'époque dans l'Ouest. Depuis 1970, l'« écovillage » *Arcosanti* est en construction ; et ce sont des bénévoles, des apprentis et des étudiants de différentes parties du monde qui participent à sa construction, en suivant les concepts de l'« arcologie » (architecture + écologie) de Soleri.

La carrière artistique de James Turrell a commencé au milieu des années soixante. Maintenant que nous avons pris connaissance de quelques éléments qui ont influencé son travail, nous pouvons noter qu'il y a deux aspects que probablement l'artiste a emprunté aux architectes mentionnés auparavant : le sens de la liberté ainsi que la dimension monumentale des œuvres. Les années soixante ont été une période de changement et d'effervescence politique, sociale et culturelle dans le monde : la guerre froide, la guerre de Vietnam, les conflits internes au sein de pays ayant connu des régimes forts et des dictatures, les tests nucléaires, la décolonisation de l'Afrique, le mur de Berlin, les révoltes de groupes ethniques minoritaires, le féminisme, la révolution sexuelle, Mai 68, etc. Dans le domaine artistique, il y a eu également de grands changements : le *Summer of Love* à San Francisco en 1967, l'invasion du rock et de la pop music britanniques, le groupe artistique et littéraire *Los Papelipolas* et le *Nadaísmo* en Colombie, la *Hungry Generation* en Inde, la nature comme matière et centre d'exposition des œuvres du *Land Art* aux Etats-Unis, parmi beaucoup d'autres.

À l'âge de vingt-quatre ans, James Turrell avait déjà commencé à développer publiquement le sujet de son travail. Et, pour ce projet, il fallait une matière pour travailler : la lumière. L'une de ses premières œuvres fut *Afrum-Proto* (1966) (Annexe No. 1), de la série *Projection Pieces*, une projection bidimensionnelle de lumière sur l'angle d'un mur (qui produit ainsi une illusion de volume). « En 1966 et 1967, lorsqu'il réalise la série des

⁹ Traduction de l'auteur

Projection Pieces constituée chacune d'un projecteur quartz halogène préparé de sorte qu'il projette une forme spécifique de lumière dans l'angle de deux murs ou à plat sur un mur, James Turrell pose les bases de son œuvre de manière fulgurante. Les projections, sortes d'ovnis dans le monde artistique occidental des années 1960, ne furent comprises et reconnues que par un petit nombre. À cette époque, sur la carte géographique de l'art contemporain occidental, la Californie est, relativement, un territoire éloigné. « Une terre d'expériences et de liberté », souligne James Turrell, qui peut montrer l'ensemble des Projections en 1967 au Musée de Pasadena et trouver un sponsor à la poursuite de ses recherches auprès du Los Angeles County Museum of Art, dans le « Art and Technology Program » en même temps que l'artiste Robert Irwin et le psychologue perceptuel Edward Wortz. Il peut notamment créer des chambres expérimentales, entièrement noires ou insonores, ou encore envahies de lumière colorée afin d'explorer les effets de stations dans ces circonstances sur notre vision. Ces travaux tiennent lieu d'études pour des œuvres ultérieures conçues dans les années 1970 et 1980. »¹⁰ Par la suite, les œuvres de Turrell seront des expérimentations avec la lumière et l'espace. La perception du public dans ces chambres s'articule et se désarticule en même temps en faisant de cette expérience quelque chose d'unique : « Turrell met en doute les affirmations de notre regard, son objectivité. La matérialité d'un mur est illusoire, celle de la lumière est tangible, l'œuvre apparemment en volume devient concave. (...) Le sujet de l'œuvre devient la perception mise à nu. »¹¹

Son intérêt pour la perception humaine, et plus exactement pour la psychologie de la perception, a conduit James Turrell à louer un bâtiment de deux étages à Santa Monica, en Californie, qui sera connu sous les noms de *Mendota Hotel* ou *Ocean Park Studio*. Ici, Turrell a établi son atelier entre 1966 et 1974, et ce sera le lieu approprié pour la naissance des travaux suivants : la série *Projection Pieces*, l'œuvre *Mendota Stoppages* et les séries *Shallow Spaces Constructions* et *Wedgeworks*. Toutes ces recherches serviront à étudier le phénomène de la lumière, et aboutiront, avec le temps, au grand opus de Turrell : le *Roden Crater*. Dans son atelier, cet artiste n'était pas seulement isolé du monde extérieur, mais il l'était aussi de toute distraction visuelle, sauf de la lumière, naturelle ou artificielle. Pendant les deux premières années, le lieu a été complètement clos, les pièces vidées et les murs repeints en blanc, ainsi que les vitres des fenêtres. Avec les différentes expériences avec la lumière, l'artiste trouvait dans cet espace vierge la structure parfait pour faire de son atelier l'œuvre

¹⁰ GALERIE Almine Rech, *Rencontres 9 Almine Rech/James Turrell, Le regard en suspens*, Almine Rech Editions/Editions Images Modernes, Paris, 2005, p. 37

¹¹ *Ibid.*, p. 49

elle-même. En d'autres mots, Turrell a contrôlé et maîtrisé la lumière en l'utilisant comme un matériau, en structurant un espace. L'usage de la lumière dans un espace vierge est plus claire dans l'œuvre *Mendota Stoppages* (1969 - 1970) : « Pour la réaliser, James Turrell restructure *Ocean Park Studio*. Il ôte par endroits la peinture blanche des vitres afin de laisser pénétrer la lumière du jour, et la lumière artificielle de la circulation automobile et de la ville nocturnes. Il change la disposition des murs intérieurs. Douze chambres au total sont créées. Deux sont diurnes, actives du lever au coucher du soleil, la première en rapport avec la qualité et les angles des rayons de la lumière solaire de l'équinoxe d'hiver, la seconde avec ceux de l'équinoxe d'été. Les dix autres forment un parcours nocturne de deux à quatre heures pour les participants qui découvrent successivement les différentes phases de *Mendota Stoppages*, de la nuit au lever du jour au fil des séquences de lumière aléatoire ou programmée. (...)Un état de rêve éveillé, c'est ce que le participant devait ressentir au cours de sa déambulation dans l'œuvre *Mendota Stoppages*. Elle capte et émet à la fois, la limite entre l'extérieur et l'intérieur du studio se fluidifie. »¹² Turrell a continué l'étude de la lumière avec ces projections et toujours avec l'intention de changer la perception de l'observateur à l'intérieur des chambres. C'est le phénomène de la perception qui est au centre de son intérêt, et aussi le fait de voir comment celui-ci peut varier grâce à différentes pratiques, comme la privation sensorielle ou les effets optiques intenses. De plus, les plans de lumière par rapport à l'architecture du *Mendota Hotel* sont devenus la base des recherches en cours. Ici, la lumière est à la fois le sujet et le matériau.

Dans la série *Shallow Spaces Constructions* (1968 et 1969), Turrell réussit à créer l'illusion d'un espace dans le mur : « Les *Shallow Spaces* comportent des cloisons comprimant la lumière, devant un, deux ou trois voire les quatre murs de la chambre. Sur ces cloisons interviennent des découpes qui sont verticales sur toute la hauteur à l'extrémité d'un ou des deux côtés latéraux. Certaines œuvres, *Raemar* par exemple, comportent une seule cloison dont les bords des quatre côtés sont découpés, les deux côtés latéraux verticalement et les deux autres horizontalement au sol et au plafond sur toute la longueur ; comme une matière en fusion, la lumière s'échappe et se concentre avec la même force dans chacune des découpes de largeur identique. La cloison flotte, immatérielle, le concave et le convexe coexistent, les notions de bi- ou tridimensionnalité sont alors subjectives. »¹³ Turrell utilise dans cette œuvre de la lumière blanche néon, qui matérialise une forme d'un blanc luminescent ; la lumière déborde de cet espace étroit dans lequel elle est comprimée. À partir de cette série, l'artiste

¹² *Ibid.*, p. 55

¹³ *Ibid.*, p. 59

commencera à travailler avec la tridimensionnalité, en manipulant les cloisons à l'intérieur d'une chambre et en montrant comment ce phénomène agit avec les sources de lumière. Le projet suivant, les *Wedgeworks* (1970 - 1972), utilisera encore le cloisonnement de l'espace et sera la base des séries « Post Mendota Hotel » : *Structural Cuts*, *Skyspaces* et *Space Division Constructions*.

En 1974, James Turrell quitte son atelier *Mendotta Hotel*, après avoir utilisé chaque coin de ce bâtiment où les concepts fondateurs de son œuvre sont nés. Peut-être l'artiste ne trouvait-il plus ce lieu propice pour les nouvelles idées qu'il avait en tête. Cependant, c'est grâce à ce temps passé à Santa Monica qu'il a expérimenté tant de choses avec l'espace et la lumière, et tous types de pensées, d'images ou de rêves en rapport sont devenus réalité pendant ces huit années de travail à l'Hotel Mendotta. Aujourd'hui, Turrell pense avec nostalgie à cette période qui lui a permis de s'aventurer sur la scène artistique californienne. « Sa vie d'artiste a depuis la même structure que son œuvre, l'intérieur rejoignant par intermittences l'extérieur. Turrell réalise dorénavant ses œuvres hors du studio, lorsqu'une institution l'y invite, s'il installe une œuvre chez un collectionneur ou un commanditaire. James Turrell avait 31 ans. En ménageant des entrées de lumière naturelle et artificielle, du dehors, pour *Mendota Stoppages*, il abordait sa recherche sur la relation intérieur/extérieur en fonction de la position du spectateur dans l'espace et de la pénétration dans ce dernier de la lumière du dehors. Cette recherche initiale donne lieu en 1974 aux premières œuvres de deux nouvelles séries : les *Structural Cuts* et les *Skyspaces*. »¹⁴ Ces séries sont des découpes faits dans un mur qui donne vers l'extérieur. Ce sont les premières pièces où il est possible de voir le ciel, elles font exister l'union entre vision intérieure et extérieure. C'est à cette période que Turrell rencontre le comte Panza di Biumo. Giuseppe Panza va donner à Turrell l'opportunité de réaliser le premier *Structural Cut* (*Lunette*, 1974) (Annexe No. 2) et le premier *Skyspace*, 1975, dans sa villa à Varèse en Italie. Les *Skyspaces* participent du même principe de découpes architecturales que les *Structural Cuts*, mais la différence est que l'ouverture des *Skyspaces* est au-dessus de l'horizon, au-dessus de notre tête, la découpe est pratiquée dans un toit. Quand il parle de ces deux séries et plus tard du *Roden Crater*, James Turrell se réfère à des pratiques artistiques très anciennes, « qui précèdent la peinture sur toile de milliers d'années. Structurer la lumière est une forme d'art antique, pour marquer certains événements. Il y a des exemples dans tout le sud-ouest américain, chez les Hopis et aussi en Egypte à Abou Simbel ou chez les Mayas par exemple. »¹⁵ Turrell utilise la structuration de l'espace

¹⁴ *Ibid.*, p. 71

¹⁵ ASSCHER, Carine, *James Turrell, Passageways*, USA, 1995.

intérieur pour contrôler, pour former la lumière. « Je travaille l'architecture de l'espace. Je dois trouver le moyen de donner une forme à la lumière ; la forme est un peu comme le châssis d'une toile. Pour moi, l'architecture de la forme est quelque chose qui tend à disparaître. Quand je prépare les murs, par exemple, ils doivent être suffisamment parfaits pour qu'on ne les voit pas. Ils n'ont pas de signification. Ce qui m'intéresse, c'est la forme de l'espace, la forme du territoire, la manière dont on va consciemment l'habiter. »¹⁶ Les trous faits dans les murs pour *Structural Cuts* et *Skyspaces* révèlent le ciel à l'extérieur et, en fonction des conditions atmosphériques hors les murs et des conditions de la lumière à l'intérieur, le morceau de ciel qui peut être vu à travers l'ouverture peut être interprété soit comme plat et opaque, soit comme profond et translucide, ou encore même comme illusoire. Avec le temps, ce ciel encadré peut offrir une gamme étonnante de textures et de couleurs.

La série *Skyspaces* peut être considérée comme l'une des plus importantes dans le travail de James Turrell, puisqu'il a conçu un grand nombre d'œuvres pour ce projet, des œuvres qui sont réparties à travers le monde. L'œuvre *Roden Crater* fait partie de cette série. Elle se trouve dans un désert aux Etats-Unis, mais il y a d'autres, plus accessibles au public, qui sont hébergées dans des galeries, des musées et des bâtiments privés. Les œuvres de cette série sont des chambres peintes en blanc ou en une couleur neutre, et qui ont dans le plafond une ouverture circulaire, carrée ou en ellipse. À l'intérieur de chacune de ces salles isolées du bruit et des gens, le spectateur peut s'asseoir sur des bancs placés dans le périmètre de la pièce pour prendre le temps d'observer un morceau de ciel à travers l'ouverture. Il y a aussi de la lumière artificielle dans ces espaces, une lumière qui entoure l'ouverture du toit et peut changer de couleur afin d'altérer la perception du spectateur. De nombreuses personnes considèrent cette expérience comme une source d'inspiration, voire de méditation. Dans le documentaire *Passageways* réalisé par Carine Asscher, Turrell met en relation lumière et perception : « Je travaille sur l'espace et la lumière. C'est une manière d'honorer la lumière par la perception. La lumière, c'est le matériau pour « exercer » notre perception. Mon travail ne produit pas d'objet car l'objet de mon œuvre, c'est la perception. Il n'y a pas d'image, car la représentation ne m'intéresse pas. »¹⁷ Il est possible de voir ce que Turrell dit par rapport à la lumière dans son œuvre *Second Meeting* (1985) (Annexe No. 3) de la série *Skyspaces* : il s'agit d'une chambre en forme de cube qui est à l'abri de la lumière du jour et, quand le spectateur entre dans cette pièce et relève la tête, il peut regarder la lumière à travers l'ouverture qu'il y a dans le plafond, et après, il donnera le sens qu'il voudra à cette œuvre. Si

¹⁶ *Ibid.*, p. 71, 77

¹⁷ ASSCHER, Carine, *op. cit.*

on essaie de trouver la raison du désir de James Turrell de représenter la lumière comme il le fait, et on regarde un peu dans son passé, on va trouver certainement des événements marquants qui, après des années, auront été parmi les éléments déclencheurs de ses recherches. Pour expliquer mieux le lien entre son œuvre et son passé, Turrell répond en reliant son travail à l'éducation qu'il a reçue pendant son enfance : « La manière dont je fait mon travail en l'absence de la notion d'image n'est pas sans lien avec mon éducation Quaker. Les Quakers ont un lieu, une Meeting house, où l'on va pour entrer en soi-même, pour accueillir la lumière. »¹⁸ Ce manque d'intérêt pour la notion d'image est lié à l'éducation Quaker qu'il a reçue depuis son plus jeune âge. Les Quakers appartiennent à un mouvement religieux anglais né au XVII^e siècle et qui a pour principe la croyance religieuse envisagée plutôt comme un fait personnel libre de credo et de structure hiérarchique. Les Quakers se réunissent dans les *Meeting houses* où, selon l'artiste, ils vont pour entrer en eux-mêmes grâce au silence qui règne dans ces espaces. Mais, en laissant de côté la question de savoir quelle est la meilleure façon d'avoir une vie spirituelle, il est évident que l'architecture de ces maisons, ainsi que l'idée de simplicité d'après laquelle elles sont conçues, ont beaucoup influencé Turrell. « Depuis plus de 300 ans, les maisons de réunion Quaker ont incarné les idéaux de simplicité, de sobriété et d'égalité, sans ornements (...). Ces maisons de réunion reflètent le développement de ce mouvement religieux. Ce sont des exemples de l'architecture religieuse vernaculaire. Ces exemples ne se caractérisent pas par des clochers ou des vitraux, mais par de simples bâtiments à échelle domestique. (...) La conception architecturale des maisons américaines de réunion Quaker s'est développée indépendamment, sans directives officielles, mais selon 'le sens de la réunion'. Il y avait une tendance à les construire dans le milieu rural calme, souvent accompagnées de cimetières. La simplicité et la symétrie sont des principes fondamentaux de conception et les exigences fonctionnelles ont été minimales, puisque le culte implique une attente silencieuse de Dieu sans rituel, et donc il n'y a pas besoin d'un autel, d'une chaire, de la sacristie ou d'autres caractéristiques liturgiques. (...) L'intérieur de ces maisons est simple et sans ornements, mais se distingue par des espaces bien proportionnés, des matériaux de qualité, et de l'artisanat fin typique de l'architecture Quaker. »¹⁹

Après avoir fait le premier *Structural Cut* en 1974, en cette même année James Turrell reçoit le prix « Guggenheim fellowship », qui lui permet de survoler pendant sept mois la côte

¹⁸ GALERIE Almine Rech, *op. cit.*, p. 77

¹⁹ *Quaker Meetinghouse Architecture, Amawalk Friends Meeting House*, in : <http://www.sacredplaces.org>, traduit de l'anglais par l'auteur.

ouest des Etats-Unis sur un périmètre allant des « Rockies » au Pacifique et du Canada au Mexique, à la recherche d'un site susceptible de recevoir l'œuvre à laquelle il pense depuis 1970. Enfin, après tous ces mois, il trouvera finalement le *Roden Crater* près de la ville de Flagstaff en Arizona. Turrell a commencé tout de suite à faire des relevés topographiques de ce lieu et des dessins préparatoires pour l'aménagement de ce volcan éteint, qu'il réussit à obtenir en 1977 grâce à l'aide de la DIA Foundation. L'emplacement de cette œuvre naturelle correspondait parfaitement à ce que Turrell cherchait : un lieu à l'extérieur où il pourrait synthétiser ses recherches sur la perception de la lumière. En 1976, Turrell a déménagé à Sedona, une ville située à quelques kilomètres au sud de Flagstaff dans la région de Verde Valley. Cette région est connue pour ses formations rocheuses, les fameuses « roches rouges de Sedona ». Il est aussi important de remarquer que l'état d'Arizona a l'une des populations de peuples amérindiens les plus importantes actuellement, (de 34.0% en 1890 à 4,6% en 2010²⁰). Il y a près de 300 000 résidents d'origine indigène en Arizona aujourd'hui. Sedona a été aussi un foyer pour des artistes comme Max Ernst et, dans le domaine artistique américain, la société Cowboy Artists of America (CAA) – fondée en 1965 dans cette ville – a toujours été dédiée à dépeindre à travers les arts plastiques les modes de vie des *cowboys* de l'ouest américain. Les artistes Joe Beeler, Charlie Dye, John Hampton et George Phippen ont été les fondateurs et représentants du *Western art*, un courant qui a comme sujet, entre autres, l'exploration des Etats de l'ouest américain, la vie des *cowboys* et l'art amérindien. Cette atmosphère de *cowboys*, de montagnes rocheuses, de paysages vides et de ciels clairs, a été propice pour le développement du projet *Roden Crater* de James Turrell.

En 1976, Turrell présente pour la première fois les premiers dessins pour le *Roden Crater* grâce à une exposition personnelle dans le Stedelijk Museum d'Amsterdam. Il a aussi l'opportunité de présenter la première œuvre de la série des *Ganzfeld Pieces*. Toujours en cette année, l'artiste commence à travailler sur la série *Space Division Constructions* : une chambre, un espace en trois dimensions, rectangulaire, divisé en deux dans sa largeur, d'une part le *viewing space* et d'autre part le *sensing space*, c'est-à-dire l'espace d'où l'on regarde et l'espace que l'on ressent. Pour mieux comprendre cette expérience dans une *Space Division Construction*, la description faite par la galerie Almine Rech à Paris est bien détaillée, pour celui ou pour celle qui n'a pas encore été dans l'une ou l'autre de ces chambres : « Nous nous trouvons dans la partie appelée « viewing space » dans une semi pénombre, avec devant soi un mur sur lequel se détache un monochrome - une « peinture » rectangulaire et horizontale

²⁰ 2010 U.S. Census. Disponible sur: http://en.wikipedia.org/wiki/Native_Americans_in_the_United_States

de couleur - à un mètre du sol, rouge par exemple pour l'œuvre *Blood Lust*, 1989 (Annexe No. 4). Après deux ou trois minutes la pupille de l'œil s'ouvre et le monochrome de couleur se précise, ses bords ont une définition parfaite. La « peinture » a une sorte de respiration, sa matière semble palpiter insensiblement, la couleur s'intensifie. Nous nous approchons comme nous sommes toujours tentés de le faire en présence d'une œuvre d'art et malgré les interdits, nous voulons la toucher de la main. On atteint la quatrième dimension ! Simultanément on comprend que le mur comporte une ouverture qui est le monochrome, la « peinture » : en fait un vide. L'expérience qui vient d'être décrite peut aussi se faire seulement en regardant : « We can touch with eyes ». Les premières œuvres conçues en 1976 et réalisées beaucoup plus tard, *Laar* et *Acton*, 1976, de la série des *Space Division Constructions* ne comportent pas de source de lumière artificielle ou naturelle dans le « sensing space », le monochrome est gris ou vert, la couleur et la matière sont uniquement générées par le vide du « sensing space » et son interaction avec la faible lumière du « viewing space », dosée par Turrell à l'aide de spots au tungstène situés au plafond. (...) L'intensité de lumière du « viewing space » - toujours éclairé faiblement grâce à des spots au tungstène - s'équilibre par un subtil dosage avec celle du « sensing space » pour obtenir la densité, la couleur et la texture souhaitées pour l'œuvre. »²¹ Le jeu avec la lumière artificielle et naturelle dans l'œuvre de Turrell marquera une différence dans la façon de travailler avec cet élément, que l'on peut voir aussi dans le travail d'autres artistes connus internationalement comme les *light artists* : Mario Merz, Joseph Kosuth, Mischa Kuball, Rebecca Horn, Christina Kubisch, Johannes Dinebier, Keith Sonnier, Jan van Munster, François Morellet, Christian Boltanski et Olafur Eliasson.

Dans les œuvres de James Turrell, le spectateur ne trouvera pas des images ou des représentations de choses existantes ou irréelles. Le travail de Turrell n'est dédié uniquement qu'à la contemplation de la lumière, à sa perception directe qui ne passe pas par l'interprétation d'un symbole. Mais la lumière n'est pas la seule matière utilisée dans ce travail, Turrell est aussi un créateur d'espaces. La relation entre l'architecture et la lumière est développée dans toute son œuvre car, comme l'artiste l'affirme, l'architecture n'est pas un système imperméable, elle est liée avec ce qui l'entoure, essentiellement par la lumière, la façon dont l'atmosphère la pénètre. Dans ces espaces où l'on se sent dans une autre dimension ou dans un autre monde, le spectateur a la possibilité de vivre non seulement une expérience esthétique différente mais aussi il peut se trouver dans un état où sa perception est trompée, changée, modifiée au point de la transformer en une sensation qui va au-delà de la simple

²¹ GALERIE Almine Rech, *op. cit.*, p. 87

expérience esthétique. Durant le temps que l'on passe dans une œuvre de Turrell, on questionne ses croyances et on les met en doute pour un instant. On peut se sentir faible devant ce que l'on croit voir et qui peut tromper nos yeux. Turrell travaille avec la perception de la lumière, cependant ce phénomène est aussi ancien que l'art lui-même. Les significations de la lumière ont été très variables à travers l'Histoire. Selon le contexte et l'époque, sa définition a évolué, mais elle reste de nos jours un phénomène encore inconnu pour l'homme. « L'Histoire de l'art et de la philosophie a d'innombrables descriptions, interprétations et définitions de ce phénomène qui est le plus immatériel de tous. La culture moderne connaît la lumière comme l'origine de toute vie et l'émanation de la volonté divine. Le siècle des Lumières a célébré la lumière comme la puissance rayonnante de l'esprit et le fluide de l'illumination. Par contre, le Romantisme a idéalisé la lumière comme une métaphore de l'infini et de la puissance visionnaire, alors que l'ère moderne, jusqu'à présent, est principalement occupée par la perception de la lumière et ses causes. Toutes ces impulsions – l'universel, la métaphysique, la puissance visionnaire et la curiosité intellectuelle – marquent l'œuvre de James Turrell. Depuis plus de quarante ans, cet artiste, qui est maintenant considéré comme l'un des artistes contemporains les plus influents dans le domaine de l'étude de la perception de la lumière, a consacré toute son énergie artistique aux diverses manifestations de la lumière naturelle et artificielle. Ses travaux visent à manipuler les condensations de la lumière dans une forme qui permet de réfléchir sur la perception esthétique. (...) La zone de tension spatiale et optique dans laquelle James Turrell se déplace dans son travail est énorme. Cela va de ses chambres obscures dans son premier studio au Mendota Hôtel, aux baignés de lumière étendus dans l'infini dans le désert de l'Arizona, où pendant plus de trente ans, il a converti l'intérieur d'un volcan éteint en un observatoire. La concentration et la dissolution des frontières, l'obscurité et la luminosité, la lumière naturelle et artificielle – toutes ces choses concordent dans son travail. Ses objectifs sont la prise de conscience sur la lumière, laquelle est plus qu'une simple source de luminosité qui rend visible notre environnement, et le fait de travailler pour rendre la lumière visible par elle-même. »²²

L'influence de la lumière dans de grands espaces a été omniprésente dans le travail et dans la vie de Turrell. Dès l'âge de 16 ans, il a commencé à voler dans les petits avions construits par son père ; de cette façon Turrell a commencé à trouver le moyen pour chercher de l'inspiration. Être dans le ciel lui a permis de voir la terre autrement, d'apprécier des

²² SINNREICH, Ursula, « Between Heaven and Earth », in *James Turrell, Geometry of light*, Editions Herausgegeben von, Ursula Sinnreich, Kulturbetriebe Unna, 2009, p. 21, Traduit de l'anglais par l'auteur.

paysages stupéfiants, comme ceux du *Painted Desert* en Arizona, où il a trouvé le *Roden Crater*. Pendant les sept mois de recherche d'un lieu pour son chef-d'oeuvre, l'artiste a vu tous types de montagnes, de roches et de déserts pour enfin atterrir près du volcan qui lui a fait une impression très forte et qui avait presque tous les critères recherchés. Même si ce lieu avait une puissance incroyable, le plus important pour Turrell a été ce qu'il a ressenti au moment de sa découverte du cratère quand il volait dans l'avion. « Dans la région de Flagstaff, en Arizona, où se situe le volcan, il y a 400 cratères, il y en a des milliers dans tout l'état d'Arizona, et James Turrell les a tous survolés. *Roden Crater* (Annexe No. 5) est éteint depuis 300.000 ans, une plante très rare en témoigne sur l'un de ses flancs. Il a 400 mètres de hauteur et se trouve à 1600 mètres au-dessus du niveau de la mer. C'est un cône de lave en bordure du *Painted Desert*, territoire hors du temps, intact. Le projet d'aménagement du cratère se compose d'un parcours de douze chambres souterraines, ouvertes sur le ciel et liées à des événements célestes à différents moments du jour et de la nuit ; certaines s'articulent à un espace extérieur, plusieurs communiquent par un tunnel. (...) En 1979, Turrell s'installe dans une partie boisée de Flagstaff, près du centre. Il y habite une maison forestière qu'il quitte dans les années 1990 pour une immense propriété où il élève du bétail, à vingt minutes de la ville, proche du désert et du *Roden Crater*. Il y vit toujours, dans une maison de ranch d'une grande simplicité. Pendant sept ans à partir de 1975, il dispose de bureaux dans le Museum of Northern Arizona à Flagstaff pour travailler sur le projet du *Roden Crater* qui tient son nom de la famille Roden à qui le cratère appartenait avant que Turrell ne l'acquière. C'est dans ce musée, alors qu'une délégation d'indiens Hopis venus protester contre le rachat du volcan par Turrell s'y présente, qu'il rencontre Gene, Hopi, chef du Clan des Aigles. Plusieurs volcans avaient précédemment été rachetés aux familles qui les possédaient de longue date, dans le but d'exploiter la lave qui les constitue : réduite en poudre, c'est un matériau utilisé notamment comme revêtement de routes. Ces volcans avaient donc été peu à peu rasés. Gene explique à Turrell que les Hopis ont longtemps vécu sur le Roden Crater, ce lieu « proche du ciel » est important pour eux. Quand il comprend le projet de Turrell, il n'y a plus d'obstacle à une relation qui deviendra très forte et durera jusqu'à la mort de Gene il y a une dizaine d'années. »²³

Pour le projet *Roden Crater*, Turrell s'est inspiré de la culture des Hopis, groupe amérindien qui habite dans le nord-est de l'Arizona, pour créer les chambres de l'observatoire afin de contempler la lumière. Cette communauté construit des espaces appelés les *Kivas*, ce

²³ GALERIE Almine Rech, *op. cit.*, p. 115, 121

sont des chambres circulaires semi-enterrées où les Hopis - aussi appelés Indiens Pueblos - font des cérémonies religieuses. Ces chambres sont également des lieux de retraite et de réunion. Ces peuples vivent dans les déserts, dans un isolement qui leur permet d'avoir une relation plus proche avec la nature. Turrell affirme que « les phénomènes célestes se reflètent dans les *Kivas*, en particulier le lever du soleil au solstice d'hiver. Ces *hommes du ciel*, comme ils sont appelés, qui vivent sur les plateaux des Mesas, en Arizona, construisent des chambres souterraines d'où ils observent la lumière (...) Les Hopis, comme les tibétains, sont des *hommes du ciel* dans la mesure où ils vivent dans le ciel. Les Hopis vivent sur le haut plateau où ils ont construit leurs villages. Aussi ont-ils cet engagement avec le ciel qui les rapproche du vol. »²⁴ Les peuples amérindiens sont l'une des sources d'inspiration pour le travail de Turrell. Tout comme ces peuples, il s'intéresse à la lumière, à la façon dont on la perçoit et à la signification qu'on lui donne. Le style architectural de ces peuples amérindiens a influencé le design de quelques chambres dans le cratère. Par ailleurs, pendant son service militaire, dans les années soixante, Turrell a volé au Tibet pour une opération clandestine visant à sauver des moines tibétains victimes des attaques des Chinois. Pendant ce parcours en Asie, Turrell a visité des temples ancestraux, notamment ceux de Angkor Vat au Cambodge et de Borobudur en Indonésie, et les Stupas en Inde. Ces structures à l'architecture ancestrale ont beaucoup surpris Turrell, qui a aussi été marqué par le temple Chichén Itza au Mexique et par le Machu Picchu au Pérou, des lieux qu'il a visité ultérieurement. Ce sont des sites avec une grande puissance naturelle, par leur architecture et aussi parce que ce sont des lieux sacrés. En gagnant sa vie comme pilote d'avions, cet artiste a construit son expérience dans le ciel et dans la contemplation des œuvres monumentales. Son travail est né au moment de la guerre du Vietnam, dans le contexte idéaliste de l'esprit californien et en réaction contre le matérialisme new-yorkais.

²⁴ ASSCHER, Carine, *op. cit.*

II

Land Art et Roden Crater

La recherche d'un lieu idéal pour la réalisation d'une œuvre d'art monumentale prend du temps. Il faut parfois une longue attente avant de trouver finalement l'espace parfait. À la fin des années soixante, les murs vierges des musées et des galeries d'art ont cessé d'être les lieux d'exposition des artistes du Land Art. Ce mouvement artistique – que l'on peut traduire par Art de la Terre – est né aux États-Unis en octobre 1968 avec l'exposition intitulée *Earthworks* à la Dwan Gallery à New York. Les artistes qui exposaient étaient Carl André, Herbert Bayer, Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, Robert Smithson, Stephen Kaltenbach et Claes Oldenburg. Une coupure de presse du *New York Times* sur cette exposition décrit un peu les œuvres présentées à l'époque ainsi que ce que certains artistes pensaient de leurs travaux : « Intitulée *Earth Works*, cette exposition se flatte de présenter les projets de neuf artistes qui nous révèlent leur amour de la terre par des photos, des maquettes et des mottes, bien concrètes, de cette substance. La contribution de Robert Morris, notamment, se présente sous la forme d'un bloc de 'terre ferme' brut d'1,80 m sur 1,80 m. L'une des pièces de Claes Oldenburg est constituée d'un terreau grouillant de vers. Quant à Walter de Maria, il a envoyé d'Allemagne un agrandissement photographique représentant une galerie munichoise entièrement tapissée de boue. 'Nous espérons nous libérer du formalisme de l'art pratiqué en atelier', dit Robert Smithson, l'une des forces motrices de l'exposition, 'pour permettre au spectateur de se frotter davantage à la matérialité du monde extérieur – expérience diamétralement opposée à celle de l'art conçu comme du design ou de la décoration.' Smithson, dont le travail antérieur tendait vers les 'systèmes perspectifs', propose ici une œuvre complexe qu'il appelle un « non-site ». Il s'agit d'une série de cinq conteneurs de bois alignés verticalement et remplis de fragments de calcaire extraits d'un gisement minier situé à Franklin Furnace, dans le New Jersey (lieu bien connu des géologues-collectionneurs). Cette œuvre est accompagnée d'un agrandissement d'une photographie aérienne localisant avec précision les sites d'où provient le calcaire. Le

spectateur peut « participer » plus activement en allant lui-même les visiter. »²⁵ Comme l'on peut voir, parler de Land Art c'est parler de la terre, de la nature, de l'exploration des nouveaux lieux pour l'art, des promenades à l'extérieur ; en résumé, d'un peu plus de liberté dans la création mais aussi dans la façon d'apprécier l'art.

Un autre événement déterminant dans le début du Land Art a été le film de l'allemand Gerry Schum appelé aussi « Land Art ». Schum s'est lancé dans la réalisation et la production de films et de vidéos d'artiste pour créer des expositions d'art télévisuelles avec la galerie d'art appelée *Fernsehgalerie* créée à Cologne pour diffuser sur les chaînes de la télévision allemande les œuvres d'art des artistes du Land Art. Le film a été diffusé qu'une seule fois, le 15 avril 1969 à 22h40, sur la première chaîne publique allemande (ARD). « Son titre, 'Land Art', allait néanmoins devenir une sorte de logo pour les œuvres artistiques qui s'inscrivent dans le paysage. L'appellation est en fait une abréviation de 'Landscape Art' (art paysager). Gerry Schum avait visé juste, puisque la critique d'art eut tôt fait de s'approprier l'expression – une expression pourtant encore mal définie, qui suscita les interprétations les plus diverses : 'jeu avec les éléments', 'fuite vers le dehors', 'archéologie des signes', 'quête de la fleur bleue', « transformation artificielle du monde »... Au-delà des appréciations divergentes, la critique s'accordait à penser que la catégorie esthétique du paysage avait pris une tournure nouvelle et décisive avec l'avènement du Land Art. (...) Le film 'Land Art' montrait huit travaux d'artistes américains et européens : Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, et Robert Smithson. Les œuvres avaient toutes été conçues pour être présentées sur un écran de télévision le temps d'une émission. Il aurait par ailleurs été impossible de procéder autrement, puisque les œuvres avaient été réalisées dans des endroits isolés et (encore) inhabituels pour des actions artistiques : dans un marais, sur la côte, dans une carrière, dans le désert. Certains des artistes n'avaient jamais auparavant travaillé dans de tels environnements et, d'ailleurs, plus d'un s'abstiendra de retenter l'expérience à l'avenir. Le projet était en tous points expérimental et unique. »²⁶ Chaque film de chaque artiste avait une durée de cinq minutes chacun, et avec la présentation de ces films, Schum a assorti un avertissement qui disait : « La galerie de télévision n'existe qu'à travers une série de transmissions. (...) Une de nos idées, c'est de communiquer de l'art plutôt que de posséder des objets d'art. (...) Une telle conception nous oblige à trouver un nouveau système qui nous permette de payer les artistes et de couvrir les

²⁵ TIBERGHEN, Gilles A., « La traversée du minimalisme », in *Land Art*, Dominique Carré Editeur, Paris, 2012, p. 60

²⁶ LAILACH, Michael, *op. cit.*, p. 6, 7

frais de réalisation des projets artistiques destinés à la télévision. Notre solution est de vendre les droits de publication, une sorte de copyright, à la chaîne de télévision.»²⁷ Hélas, l'initiative de Schum n'a pas eu un grand succès après l'émission du film *Land Art*. Pendant le laps de temps où les gens ont vu les œuvres sur l'écran, ils ont eu un objet d'art dans leurs maisons. Les œuvres originales de ces huit artistes ont été chez eux pendant la nuit du 15 avril 1969. Ensuite, une fois la retransmission terminée, chaque œuvre d'art n'existait plus. Cette idée de Schum de la télévision comme objet d'art n'était que le désir de confronter un public le plus large possible avec les tendances de l'époque de la production artistique internationale. D'ailleurs, ce film a été un nouveau territoire pour l'art mais aussi une critique à l'encontre du monde de l'art des années soixante, qui semblait être déterminé plutôt par des intérêts économiques qu'artistiques.

Le travail de tous les artistes du Land Art a commencé à être exposé dans la nature hors des murs des galeries d'art. Quelques uns des représentants de ce courant comme Michael Heizer, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, entre autres, se sont éloignés des grandes villes pour aller à la rencontre de la nature et remettre en question la façon dont fonctionnait le marché de l'art à la fin des années soixante. Certains d'entre eux ont commencé à travailler avec des éléments de la nature comme matière pour leurs créations, ce qui a permis de faire des œuvres destinées à vivre mais aussi disparaître, avec les ans, dans le lieu où elles ont été réalisées, cela étant dû à des phénomènes naturels comme la pluie, les tempêtes, le vent, ou les vagues de la mer. Ainsi la nature a-t-elle fait disparaître des œuvres comme par exemple *A line made by walking* de Richard Long ou aussi quelques des œuvres d'Andy Goldsworthy plus récentes. Mais d'autres ont laissé une marque définitive dans le paysage comme par exemple le *Roden Crater* de James Turrell et *Star Axis* de Charles Ross, considérées comme des *earthworks* (terme créé par Robert Smithson qui l'a repris du roman de science-fiction *Earthworks* de l'auteur britannique Brian Aldiss) en raison de leur construction avec de grosses machines. Les artistes du Land Art des années soixante sont allés explorer des sites naturels, moins pour jouir des beautés du paysage que pour mieux éprouver les limites de l'art. Dans son texte *Land Art*, le philosophe Gilles Tiberghien raconte que les artistes de cette époque utilisaient la terre comme matériau et comme support. Cependant, ils n'ont pas tenté de faire de la nature un nouveau musée : « le Land Art n'est pas essentiellement un art du paysage ; celui-ci n'en est qu'un facteur, une composante plus ou moins importante, primordiale dans certains cas (Long), quasi inexistante dans d'autres

²⁷ TIBERGHIEU, Gilles A., *op. cit.*, p. 70

(Heizer). La terre, en revanche, avec son caractère meuble et périssable, sa puissance de provocation – que l'on songe à l'effet simplement troublant d'un tas de terre au milieu d'une pièce rectilinéaire –, sa charge symbolique considérable et profondément archaïque, donne aux gestes du Land Art toute leur radicalité. Les déserts, les espaces dépeuplés tiennent désormais à distance les institutions culturelles qui génèrent les nouveaux mondes de l'art. Qu'on ne s'y trompe pas ; cette distance est critique et non pas naïve, comme le climat idéologique du retour à la terre, prévalant à la fin des années soixante, pourrait le faire penser. »²⁸

Après avoir vu quelques unes des caractéristiques du Land Art, maintenant il est important de parler sur la fonction du temps dans ces œuvres. Mais, avant de commencer avec cette notion, il faut retourner au point principal de ce travail: l'œuvre de l'artiste James Turrell, le *Roden Crater*, et se demander pourquoi est-elle considérée comme une œuvre de Land Art. En effet, ce travail possède plusieurs caractéristiques de ce mouvement artistique : Il a été pensé pour être fait dans un lieu dépeuplé comme le désert, il est fait avec de la terre ; de plus, Turrell a utilisé depuis le début de gros moyens techniques pour laisser une trace définitive dans le paysage et pourtant considérer son œuvre comme un *earthwork*. Ce travail a des caractéristiques du Land Art, sans pour autant avoir ce caractère éphémère qui a distingué beaucoup d'*earthworks*, puisqu'elle a finalement réussi à durer dans le temps. Pour donner quelques exemples d'œuvres qui ont duré très peu dans le temps – une heure ou moins –, on peut parler par exemple de l'œuvre *Whirlpool Eye of the Storm*, (1973), de Dennis Oppenheim. L'artiste a utilisé un avion, où le pilote était dirigé par radio depuis le sol. L'avion a tracé le schéma d'une tornade en lâchant un jet de fumée. Une heure après, la tornade a disparu. Un autre exemple est l'œuvre *Steam*, (1974), de Robert Morris. Celle-ci est une installation avec des bouches de vapeur multiples placées sous un lit de pierres cerné de bois. Comme l'a dit Morris : « L'œuvre est juste beaucoup d'air chaud, une rumeur imposante de sifflements, de la vapeur muette. C'est un soupir thermique et physique-visuel (...) C'est de l'humidité, de murmures incohérentes des délices de l'évanescence et de la multiplicité. »²⁹ Dans ces exemples l'on peut encore saisir les pratiques nomades itinérantes qui caractérisent les œuvres du Land Art.

Turrell a décidé de conserver le nom du cratère pour nommer son œuvre : avec les années, le *Roden Crater* est devenu un observatoire astronomique avec douze chambres

²⁸ TIBERGHEN, Gilles A., « Introduction », *op. cit.*, p. 38

²⁹ HUNT, Andrew, « Robert Morris », in *Frieze Magazine*, Issue 133, Septembre, 2010. Disponible sur : <http://www.frieze.com/issue/review/robert-morris/>, traduit de l'anglais par l'auteur.

souterraines ouvertes sur le ciel et prévues pour l'observation des événements célestes à différents moments du jour et de la nuit. Certaines s'articulent autour d'un espace extérieur, plusieurs communiquent entre elles par un tunnel. Michael Lailach, commissaire d'exposition, a expliqué ainsi le but de l'existence de cette œuvre : « Dans cet endroit esseulé, baigné dans un silence à peine perturbé par les coups de vent, ce dispositif a pour objectif d'intensifier la perception de la lumière. Le réseau de couloirs fonctionne sur le principe de la camera obscura : la lumière projetée par le soleil, la lune et les étoiles doit, selon leur positionnement, éclairer l'intérieur du volcan, de manière à ce que leur image apparaisse sur des surfaces de projection au fond des couloirs. »³⁰ Turrell est très intéressé par notre relation avec la lumière et particulièrement par les relations entre illusion et perception. Dans le *Roden Crater*, Turrell met en scène la lumière pour étudier son rapport avec le spectateur, et aussi pour voir comment la lumière naturelle change pendant la journée. Toutes les œuvres de Turrell sont réalisées à partir d'un seul matériau : la lumière naturelle ou artificielle. Sa production ne comporte aucun objet en tant que tel puisqu'il n'y a à voir qu'une lumière reflétée dans l'espace. L'artiste aime jouer avec la perception au point que le spectateur sent qu'il peut toucher la lumière. La manière dont les chambres souterraines ont été construites dans le *Roden Crater* fait penser que sa forme naturelle a été modifiée pour construire non pas seulement une œuvre-espace d'art, mais aussi un lieu de réunion où la lumière, les ombres et le silence sont deux des plus fortes caractéristiques. Les murs du *Roden Crater* sont tous blancs, sans autre signe de forme que celui de l'espace. Selon Turrell, cette œuvre modifie la couleur et la forme du ciel. L'artiste utilise l'architecture de l'espace pour contempler des phénomènes naturels de la même façon que le faisaient certaines civilisations anciennes. Sur le site internet du projet³¹, Turrell raconte, à propos du cratère, comment il a fait attention à la manière dont des observatoires anciens ont été conçus comme des lieux pour la perception visuelle. L'artiste affirme que des lieux comme l'ancienne cité de Machu Picchu au Pérou, le temple Borobudur en Indonésie, les pyramides Égyptiennes et celles des Mayas, le Newgrange en Irlande, la colline Hérodion en Israël, entre autres, ont nettement influencé sa pensée pour créer le *Roden Crater*.

Depuis presque quarante ans, Turrell travaille dans le but de construire cet observatoire et sa tâche n'a pas encore abouti. Le cratère a été classifié dans les années soixante-dix comme une œuvre de Land Art, mais, dans les circonstances actuelles, il serait aussi un travail en cours ou un *work in progress*, car Turrell a inscrit son œuvre dans une

³⁰ LAILACH, Michael, *op. cit.*, p. 23

³¹ Disponible sur : www.rodencrater.com

longue durée. Le *Roden Crater* est un travail dans lequel l'artiste s'est projeté depuis les années soixante-dix. Cette œuvre a requis un grand investissement économique et du temps, et sa situation ne changera pas dans le futur. Actuellement, le lieu n'est pas encore ouvert au public et il reste encore à faire plus de la moitié du projet final : « Le rêve du Roden Crater est loin d'être achevé. Reste 60 % du travail à accomplir, de l'argent à trouver, quelque 20 millions de dollars pour la deuxième phase, puis viendra la troisième. Au programme, entre autres, déjà calculés, dessinés, prêts, un amphithéâtre pour quatre cents spectateurs, un espace où assister à l'illusion de la rotation de la Petite Ourse, une camera obscura enfouie dans une fumerolle qui reflétera le motif des nuages sur le sol. Et dans le North Space, une autre camera obscura équipée d'une lentille qui projettera les étoiles sur le sol d'un espace plus obscure. Il y aura aussi une surface d'eau dont la réflexion prolongera le lever du soleil. Et un bassin où il faudra s'immerger totalement pour accéder à un espace de lumière. »³² Mais, comment le *Roden Crater* est-il actuellement à l'intérieur ? Ce cône d'un volcan âgé d'un demi-million d'années qui a une forme trapézoïdale, s'élève à plus de 300 mètres d'altitude et fait partie des San Francisco Peaks, une grande chaîne volcanique. « Après avoir acquis le cratère et 400 kilomètres carrés de pâturage en 1975, Turrell conçut pour *Roden Crater* un système de chambres, de couloirs et de plates-formes. Conseillé par des scientifiques et le bureau d'architecture new-yorkais SOM, il imagina une sorte d'observatoire censé intensifier la perception de la lumière. Le chemin commence près d'un petit pavillon à mi-hauteur de la paroi sud du volcan et conduit en amont vers une porte en béton, derrière laquelle se trouve une salle ronde, le *Sun and Moon Space*, qui présente une minuscule ouverture au plafond par laquelle entre un rayon de soleil. C'est dans ce foyer que débute l'ascension de la montagne à travers un tunnel semi-circulaire d'une longueur de 350 mètres, appelé *Alpha Tunnel*, qui débouche sur une salle claire en forme d'ellipse, l'*East Portal*, dont le plafond est transpercé par une fenêtre panoramique ovale. Par un deuxième tronçon de tunnel, on accède au centre de la construction, appelé *Eye of the crater*. « L'entrée par le tunnel dans l'espace du cratère », explique l'artiste, « passe par un espace intermédiaire similaire aux *Skyspaces*. La partie supérieure de cette chambre semble être recouverte d'une membrane transparente. Des marches mènent hors de cette chambre, de manière à ce que l'entrée n'occulte pas le ciel lorsqu'on se trouve dans le tunnel. En passant par la surface plane, transparente, la sensation d'enfermement cède le pas à une membrane courbée qui s'inscrit dans l'immensité du ciel. » Les différents tunnels fonctionnent selon le principe de la camera obscura. Lorsqu'ils

³² JONQUET, François, « James Turrell dans le volcan », in *Art Press*, No. 402, juillet-août 2013, p. 39

atteignent certaines positions, le soleil, la lune et les planètes projettent leur lumière à l'intérieur du volcan, de sorte que leur image apparaît sur des écrans de projection au bout des couloirs. Turrell entend mettre en scène une performance subtile et spirituelle des constellations, censée mener le spectateur à la limite du visible. »³³

Après avoir passé plusieurs mois dans la recherche d'une œuvre de Land Art, le *Roden Crater* a été retenu parmi tous les choix possibles. Cette œuvre exige une certaine solitude due au lieu où elle est créée. Ce type d'œuvre-espace possède un caractère d'attente et de fragilité perceptuelle, comme le reste des œuvres de James Turrell. Son travail possède un caractère non sériel et non industriel, permettant aux spectateurs d'avoir une expérience, qui pour certains sera un peu simple et vide, mais qui pour d'autres sera intime et enrichissant. Il est certain que l'expérience esthétique dans le *Roden Crater* est complètement différente pour les personnes qui ont eu la possibilité d'accéder à l'intérieur. Pour ceux qui n'ont pas eu la chance d'y accéder, comme c'est mon cas, il est intéressant de faire allusion aux mots de Paul Virilio, quand il parle de la difficulté qui existe entre les choses vues et non vues : « C'est tout le problème de la voyance comme croyance qui est à nouveau posé, la visibilité comme fondement de la crédulité (oculaire ou optique) et finalement comme validité morale, éthique et scientifique. »³⁴ De ce fait, c'est cette citation de Virilio ce qui rend possible le trajet que j'effectue à travers l'œuvre de Turrell. Car, par exemple, il y a beaucoup d'œuvres de Land Art qui n'existent plus. Mais l'on continue à les appeler comme ainsi car il existe une photographie ou une vidéo ou même un dessin de ses œuvres qui nous confirment qu'elles ont eu une place dans le temps et dans l'espace, à une certaine époque. Et on y croit, car on peut les voir dans un livre ou dans un film. Il y a une expression qui dit qu'il faut « voir afin d'y croire »; cependant, dans des pays comme la Colombie ou le Mexique, où les rites religieux par exemple, sont très importants, les gens ont encore besoin de faire apparaître des images qui ressemblent à une vierge ou au visage de Jésus pour dire que c'est un miracle et qu'ils existent ! Ce type d'apparitions sont fréquentes dans les pays très catholiques, mais, une image dans la nature qui est similaire à une personne ne devrait pas être la seule preuve de l'existence de quelque chose qu'on n'a jamais vu avec les yeux. Néanmoins, ces raisons mettant en doute ce type d'apparitions peuvent avoir d'autres réponses qui vont au-delà de la simple croyance visuelle et qui touchent un côté plutôt spirituel. En ce point, l'on pourrait dire en quoi consiste la foi et ce que l'on désire voir afin de vraiment y croire.

Alors, en ce qui concerne le *Roden Crater*, il faudra lire ce travail pour y croire ou

³³ LAILACH, Michael, *op. cit.*, p. 94

³⁴ VIRILIO, Paul, *L'espace critique*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1984, p. 107

avoir vu le cratère pour ne pas me croire. Les envies de vouloir parler de cette œuvre sont nées d'une recherche artistique, philosophique mais aussi personnelle. Il n'est pas toujours facile de parler de notre intimité, alors, parfois on la transforme dans notre travail pour avoir un résultat qui va plaire ou pas. Avant de penser au *Roden Crater*, les œuvres de Land Art ont touché mon intellect mais aussi ma sensibilité. Ce sont des œuvres quelques fois fragiles, éphémères, introuvables, difficiles d'accès situées dans les déserts ou dans la mer ou dans la terre. Ensuite, en étudiant le travail de Turrell, d'autres caractéristiques comme la couleur, la lumière, le ciel, l'espace et le silence m'ont aidé à choisir ce travail qui a beaucoup d'esthétique et aussi une grande recherche scientifique. Didi-Huberman, dans son angoisse pour décrire la fonctionnalité du *Roden Crater*, conclue que cette œuvre est une sorte de lieu-non lieu, où le désir de voir est le plus important : « Est-ce une œuvre « technologique » ? Oui, puisque Turrell utilise quelques techniques de précision ; non, puisque Turrell n'illustre ni n'héroïse aucune technologie. Est-ce une œuvre « perceptualiste » ? Oui, puisqu'elle explore tout un champ de phénomènes perceptifs ; non, puisqu'elle est libre de toute idéologie comportementaliste, et qu'elle se donne fondamentalement comme une œuvre de la *non-réflexivité* (comment pourrais-je, en effet, *m'observer perdre le sens* des limites spatiales ?) Est-ce une œuvre « mystique » ? Absolument non, si elle accepte d'en rester à ceci : évier des espaces pour produire des lieux sans noms, sans symboles, sans mots d'ordre, sans loi, sans fonction autre que visuelle. Des lieux qui ne devraient invoquer rien d'autre que l'absence où tout désir de voir nous place. »³⁵

Le parcours pour arriver au cratère de James Turrell est long. La distance est un élément qui fait partie de cette expérience dans le désert. Mais, est-ce que c'est si important ce qui se passe avant de voir le cratère pour considérer la distance comme élément qui fait partie dans la découverte de l'œuvre ? Quand je parle de distance, je fais référence au voyage qu'il faut faire pour accéder à cette œuvre. Normalement, le trajet se fait en voiture : « Pour se rendre au Roden Crater, il faut quitter la route principale et s'engager sur une route de terre. Les étendues sont immenses, avec quelques vaches qui passent, une par hectare, c'est la norme ici ! Plus on avance et plus la nature est désertique : quelques points d'eau la terre soulevée par de petits volcans érodés a des tons d'ocre, ocre rouge. Roden Crater apparaît, ses dimensions imposantes, son dessin harmonieux avec la fumerolle située sur son socle, nous permettent de le reconnaître. Nous suivons dans une seconde voiture, James Turrell qui nous guide dans un de ses « pick-up » anciens qu'il a restauré. Il nous ouvre la route au sens propre

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 83

car il a les clés de plusieurs barrières qu'il doit ouvrir puis refermer derrière nous. Depuis qu'il est à Flagstaff, Turrell acquiert au gré des circonstances le plus de terres possible aux alentours du Roden Crater afin de lui garantir son isolement. La notoriété grandissante du volcan avait donné l'idée à un promoteur de créer un complexe touristique à proximité ! Par une route provisoire de chantier, nous atteignons la partie supérieure du volcan presque à l'auteur du cratère. »³⁶ Alors, le trajet en voiture qu'il faut faire pour parvenir au cratère est aussi important que le temps qu'on va dépenser hors et dans le cratère. Avant d'arriver, le trajet en voiture est tout un travail d'observation, voire même de détente en raison de l'observation du paysage, des animaux, de la terre aride. Bref, l'on peut dire que c'est une attente agréable, un temps qui passe vite avec la musique à la radio et l'expectative de se rendre dans un lieu qui n'existe nulle part ailleurs. Tiberghien a réussi à décrire ce sentiment quand il dit : « La tension et la volonté singulière qui guide le voyageur, le caractère relativement dangereux de l'entreprise, l'immensité vide d'un paysage aride, tout contribue à la préparation d'une émotion esthétique puissante, que l'on ne saurait pour autant réduire à un récit d'aventure dans le désert ! »³⁷ Le *Roden Crater* est plus qu'une œuvre d'art ou un espace où l'artiste travaille avec la lumière, c'est une rencontre avec beaucoup de sentiments et sensations qui nous mettent dans un état de plénitude et de beauté par quelque chose de monumentale. Ce cratère est un observatoire sans histoire, si on le compare avec des observatoires anciens. C'est un travail récent qui crée sa propre histoire contemporaine avec les récits et les expériences de ceux qui sont déjà allés. Cette histoire a comme base principale le récit le plus important : la lumière comme matériau et la perception humaine comme médium, une synergie avec laquelle Turrell crée sa propre histoire.

Les œuvres de Land Art faites dans le désert sont nombreuses et avec des caractéristiques similaires dans leur construction et aussi avec des influences semblables. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre *City* de l'artiste américain Michael Heizer. Peu d'œuvres monumentales du Land Art ont eu besoin d'autant de temps de création comme c'est le cas de cette ville-sculpture d'environ un mile de long en cours de construction depuis 1972 dans le Garden Valley dans le désert du Comté de Lincoln, Nevada aux Etats-Unis. Cet *earthwork* est l'une des plus grandes sculptures jamais créées. Elle a été faite en utilisant comme matériaux de la terre, des roches et du béton. Elle a été construite l'aide de grosses machines. *City* est divisé en cinq groupes d'immeubles ou complexes qui atteignent 2,50 mètres de hauteur. Heizer s'est inspiré de différents monuments anciens comme le site précolombien La Venta au

³⁶ GALERIE Almine Rech, p. 121

³⁷ TIBERGHIEU, Gilles A., « Paysages, de près, de loin », *op. cit.*, p. 218

Mexique, mais aussi du Modernisme et du Minimalisme. « Une autre œuvre de Heizer, Complex I/City, de l'aveu même de son auteur, emprunte à la fois à la pyramide de Djoser, construite au troisième millénaire avant Jésus-Christ, à Saqqarah, en Egypte, et au bâtiment du jeu de paume à Chichén Itza. De la première, il a pris la forme du mastaba primitif. Il a stylisé la tête de serpent du second en la prolongeant considérablement grâce à des moyens techniques que les Mayas ne pouvaient bien sûr pas connaître, et qui permettent d'en supporter l'énorme charge. L'intérêt porté par Michel Heizer aux monuments précolombiens est ancien. Enfant, il a accompagné son père, ethnologue et archéologue, en Amérique centrale, mais les fouilles, les monuments qu'il a pu visiter à cette époque n'ont eu d'importance que lorsqu'il s'est mis à réaliser lui-même des œuvres monumentales. En même temps que l'intéressent les techniques qui ont permis de les édifier, les constructions auxquelles il fait référence le fascinent par leur taille et leur masse, plus que par leur fonction ou leur signification symbolique. »³⁸ De la même manière, Tiberghien décrit aussi, en utilisant les mots de Heizer, l'expérience à l'intérieur de cette œuvre : « Au contraire de Smithson, la notion d'échelle embarrasse Heizer. Le spectateur, à demi enterré entre les murs de sa cité, confronté aux gigantesques sculptures, ne peut rien voir du paysage alentour. Seul le ciel reste visible. C'est donc l'espace présent qui est requis, c'est la présence même de l'objet qui crée l'art, le surcroît, l'excès de présence : 'Il est intéressant de construire une sculpture qui tend à créer une atmosphère d'effroi. On dit que des œuvres de petite taille produisent aussi cet effet, mais je n'ai pas cette expérience. D'immenses sculptures de taille architecturale créent à la fois l'objet et l'atmosphère. L'effroi est un état d'esprit équivalent à l'expérience religieuse, et je pense que, si les gens se sentent impliqués, ils ressentent que quelque chose a été transcendé. Créer une œuvre d'art transcendante signifie aller au-delà de toute chose.' Le rapport de Heizer à l'art est un rapport ontologique – métaphysique, dirait-il. L'approche phénoménologique, qu'il revendique également et qui a, certes, son importance, est subordonnée à cette quête radicale dont sa sculpture est l'expression même. »³⁹

Par ailleurs, pour parler d'autres exemples d'œuvres dans le désert, il est propice de faire allusion à l'œuvre *Star Axis* de Charles Ross. Cet artiste, comme James Turrell, a lui aussi décidé de créer un observatoire astronomique. La construction a commencé en 1971 dans un endroit situé à 2220 mètres d'altitude dans Chupinas Mesa dans le désert du Nouveau-Mexique aux États-Unis. Ross est aussi intéressé par le mouvement des phénomènes célestes, par la lumière du soleil en mouvement et par les ombres. « *Star Axis* est

³⁸ TIBERGHIEU, Gilles A., « Sculptures inorganiques », *op. cit.*, p. 83, 86

³⁹ *Ibid.*, p. 89, 91

une sculpture architectonique de la terre et des étoiles construite avec la géométrie des étoiles ; les alignements terre-à-étoiles ont été construits à l'échelle humaine. L'œuvre permet une expérience intime de la façon dont l'environnement terrestre s'étend dans l'espace des étoiles. Cet *earthwork* architectonique comporte cinq éléments principaux. La pyramide Solaire, qui marque les mouvements journaliers et saisonniers du soleil dans le Champ d'Ombre. De l'intérieur de la Chambre de l'Heure vous pouvez voir une heure de rotation de la Terre et de l'intérieur de la Chambre Équatoriale, vous pouvez observer les étoiles qui se déplacent directement au-dessus de l'équateur. »⁴⁰ Le cinquième espace, le plus important de la construction, est le Tunnel de l'Étoile : c'est la pièce maîtresse de l'observatoire, avec un escalier de soixante mètres tourné vers l'axe terrestre. « Le nom de la sculpture se réfère à l'alignement terre-étoile (...). Elle est précisément alignée avec l'axe de la terre, qui pointe maintenant vers notre étoile polaire »⁴¹ L'alignement entre la terre et les étoiles a été réalisé à échelle humaine. L'artiste a pris beaucoup d'années pour créer cet espace car chaque forme, chaque mesure et chaque angle se réfère à la position des étoiles, chaque information servant à construire sur place. Selon Ross, *Star Axis* est un lieu pour explorer l'entrelacement de l'espace et du temps. (plus loin parler sur livre Temps, p. 66, espace et temps) Au début, avant de commencer à construire *Star Axis*, le travail de Charles Ross consistait à l'expérience avec la lumière, et de cette façon il a commencé à travailler avec des prismes. « D'après une formule physique qui se soustrait à toute visualisation, la lumière visible est un rayonnement électromagnétique dont les ondes oscillent approximativement entre 400 et 750 nanomètres. Depuis le milieu des années 1960, Charles Ross oppose à la terminologie des sciences l'expérience esthétique du spectre de couleurs de la lumière. Il comprend la lumière comme une énergie qui peut être montrée par réfraction dans d'autres médiums. Lorsque la lumière pénètre un médium translucide comme le verre ou l'eau, la lumière change de vitesse, provoquant la réfraction du rayon lumineux. Ross construit d'abord des prismes en plexiglas remplis d'huile minérale, qui dispersent les couleurs du spectre sur les surfaces opaques de leur environnement. En 1968, Michael Heizer décrit l'expérience saisissante et immersive induite par ces prismes : « Ils sont transparents, translucides, ils reflètent, miroitent, distordent, agrandissent, réfractent, gonflent, fragmentent, compriment, répètent et altèrent ce qui se trouve dans leur entourage immédiat. » Après avoir exposé ses prismes de verre dans des galeries et des institutions publiques, Ross cherche un espace apte à accueillir une installation de lumière d'une envergure autrement plus conséquente. Après plusieurs années

⁴⁰ Disponible sur : <http://www.staraxis.org>, traduit de l'anglais par l'auteur

⁴¹ *Ibid.*

de prospection, il trouve un endroit approprié situé à 2220 mètres d'altitude dans le désert du Nouveau-Mexique. Le projet *Star Axis* (Axe d'étoiles) tente de rendre perceptibles les modifications spatiotemporelles de la Terre et, pour ce faire, s'appuie sur un cycle cosmique de plusieurs milliers d'années. Le titre de l'œuvre renvoie à l'axe autour duquel gravite notre planète et au phénomène de la précession (du latin *praecedere* = précéder). La terre n'étant pas parfaitement ronde, l'action gravitationnelle de la lune et du soleil occasionne un mouvement circulaire de l'axe terrestre ayant pour conséquence le redressement de ce dernier, phénomène que l'on désigne par le mot « précession ». Pour effectuer un mouvement circulaire conique complet, l'axe de la terre nécessite d'environ 25.750 ans, période pendant laquelle il décrit un cercle dans le ciel. La précession induit une récession de l'équinoxe vernal : aujourd'hui dans la constellation des Poissons (Pisces), celui-ci passera dans celle du Verseau (Aquarius) dans le courant de l'année 2.600, une constellation cosmique que Ross tente de visualiser à l'aide des cinq éléments de construction qui forment *Star Axis*. (...) *Star Axis* a été conçue à l'époque des atterrissages sur la lune, dont les images triviales, selon l'artiste, étaient incapables de fournir une expression esthétique à cette expérience expansive : « Alors que la technologie moderne nous a catapultés dans l'âge de l'exploration de l'espace, les circonstances contemporaines nous offrent peu d'opportunités de nous remettre en mémoire la sensation d'être dans les étoiles. *Star Axis* accorde un lieu à ce souvenir. »⁴²

James Turrell et Charles Ross ont réalisé des œuvres similaires par le fait que tous deux cherchent à explorer le rapport qu'il y a entre l'être humain et les phénomènes célestes. Mais ils ont des approches différentes. Ainsi, selon le critique d'art Loïc Malle, Charles Ross « est plutôt dans le rapport de l'infiniment petit à l'infiniment grand, de la part de l'homme non pas dans son rapport au corps social, mais dans un rapport avec l'espace cosmique. Il se projette dans une approche trans-historique du devenir de l'humanité plutôt qu'historique. Il touche ainsi à quelque chose de spirituel. »⁴³ On peut dire alors que la relation entre le spectateur, l'œuvre de Ross et le ciel est une relation plus nette que dans l'œuvre de Turrell, car dans *Star Axis* le spectateur observe les mouvements des phénomènes sans tomber dans une espèce de « tromperie visuelle » comme c'est le cas dans l'œuvre de Turrell. Dans le *Roden Crater* et en général dans tout le travail de Turrell, la lumière est présentée comme un matériau ; c'est comme si Turrell voulait qu'on touche la lumière. Dans une quête artistique qui vise à déstabiliser nos relations au réel, il crée des « environnements perceptuels », il joue

⁴² LAILACH, Michael, *op. cit.*, p. 84

⁴³ ROMAN, Mathilde, « A propos de Charles Ross, Entretien avec Loïc Malle », in *Revue La Critique*, juillet 2006, disponible sur : <http://www.lacritique.org>

avec la perception afin de faire en sorte que nos yeux trouvent une matérialité dans la lumière. Un point commun entre les deux œuvres dont je parle ici est le rapport existant avec la spiritualité et l'approche sensitive. Pour Turrell et Ross, la culture amérindienne a une forte influence sur leurs travaux. *Star Axis et Roden Crater* donnent de l'importance aux cultures indiennes, où le ciel est au centre de la cosmogonie. Loïc Malle confirme ceci en disant, par rapport à *Star Axis*, qu' « on est face à une œuvre polymorphe : scientifique, artistique et spirituelle. Celui qui a donc une formation scientifique sera peut-être plus sensible à cet aspect-là, mais c'est seulement une part du travail de Ross. Il en est le socle non le projet. (...) En plus, nous ne sommes pas habitués à avoir une approche aussi scientifique de la lumière. Habituellement on en a simplement une approche sensitive. Ce qui fascine dans les œuvres de Charles Ross, c'est qu'on saisit par nos sens des aspects de la lumière que l'on ne connaît généralement pas, ou sinon que de manière conceptuelle. »⁴⁴

⁴⁴ *Ibid.*

III

Attente, voyage et corps

Après avoir passé plusieurs mois à la recherche du sujet pour ce travail, j'ai réalisé que tout ce temps passé dans l'angoisse de ne pas trouver un objet d'étude était en fait le sujet de cette recherche. J'avais déjà choisi l'œuvre de James Turrell. Il me manquait seulement une problématique par rapport à l'œuvre. Dans un moment de clarté, je me suis demandée pourquoi je n'utilisais pas tout ce temps passé sans savoir quoi faire avec un produit artistique, pour problématiser l'œuvre de Turrell, laquelle lui a aussi demandé beaucoup de temps pour être réalisée. Ainsi, mes angoisses se sont reflétées dans le temps de construction du *Roden Crater*. Ce cône de lave volcanique date d'un demi-million d'années et il se situe en bordure du *Painted Desert* en Arizona, un territoire décrit comme un lieu « hors du temps », intact. James Turrell a commencé la construction des chambres souterraines en 1977 et jusqu'à aujourd'hui le projet est encore en construction. Depuis le début de son entreprise jusqu'à nos jours, Turrell n'a réalisé que 40% du travail. Alors, l'attente de Turrell est-elle une longue attente ? Plus qu'une œuvre de Land Art, le *Roden Crater* est-il plutôt un *Work in progress* ? Ou, comme je l'avais proposé précédemment, un *lightwork* ? Au sujet du temps, François Chenet affirme que « L'avenir, pour être libre, doit rester indéterminé »⁴⁵ Alors, cette incertitude de ne pas savoir exactement ce que le *Roden Crater* représentera dans l'avenir, et aussi la question de savoir si l'attente peut faire partie de l'expérience esthétique de l'œuvre, sont deux aspects qui aboutissent à une infinité de questions dont les réponses sont imprécises. Le temps que Turrell consacre à son œuvre phare dans le désert peut être considérée comme une sorte d'attente. Mais pourquoi qualifier ainsi le temps qu'il a utilisé pour travailler dans le désert ? Cet horizon du temps, comme dirait Heidegger, peut être infini, indéterminé, ce qui me fait conclure que je suis devant une œuvre qui existe dans sa propre liberté, tel que l'espace où elle se situe existe également, complètement désertique et en dehors de la civilisation.

Avec *Roden Crater*, l'intention de Turrell est celle de nous faire utiliser seulement nos

⁴⁵ CHENET, François, *op. cit.*, p. 50

yeux afin expérimenter ce que nous expérimenterons déjà, tous les jours, lorsque nous sortons de la maison, le matin ou le soir. Il s'agit d'expérimenter la lumière mais dans un espace inhabituel, loin de la civilisation. Pour cela, le désert est un espace idéal, libre de toute lumière électrique, un espace d'isolement absolu, silencieux, entouré seulement de terres dénudées et difficiles d'accès. Ici, je voudrais parler de la manière dont nous vivons le temps autrement au moment où nous apercevons des phénomènes naturels, fait important par rapport à la conception du *Roden Crater*. Je voudrais également engager ici ma réflexion sur la façon dont, devant cette œuvre, l'on contemple autrement des phénomènes naturels qui existent depuis toujours. Et parce que le temps peut se vivre autrement, il faut alors en dire un peu plus sur l'attente. Qu'est-ce que l'attente et pourquoi en parler dans ce contexte ? Diverses raisons m'ont poussée à considérer l'attente comme un phénomène important dans les travaux de Turrell. Selon le dictionnaire Larousse, le verbe « attendre » signifie rester en un lieu jusqu'à ce que quelqu'un arrive, que quelque chose soit prêt ou se produise ; patienter ; différer d'agir jusqu'à ce que quelque chose se produise, jusqu'à une certaine date ; rester intact ou dans le même état, en parlant de quelque chose ; compter sur la venue de quelqu'un, sur l'arrivée de quelque chose ; compter sur une action de quelqu'un, sur le résultat de quelque chose ; être préparé pour quelqu'un, lui être destiné. L'attente est donc l'action d'attendre quelqu'un, quelque chose, de compter sur quelqu'un, sur quelque chose ; temps pendant lequel on attend. Les synonymes pour l'attente sont : attermoiement, délai, expectative, pause, probation, sursis, suspension, espoir, expectative, prévision, entre autres. Dans une étude psychologique sur ce qu'est l'attente, Mlle Morand explique que « Les attentes que nous offre la vie sont rarement des états simples. Incertitude, désir, crainte, impatience, colère, ennui, s'y succèdent et s'y mêlent. Ces états ne sont pas l'attente elle-même, ils ne sont que le revêtement dont elle est la trame ; mais parce que les uns ou les autres sont presque toujours présents, visibles et facilement saisissables, on risque de s'y arrêter, il est prudent de les éliminer. L'incertitude existe à quelque degré dans toute attente. Inquiétante dans les attentes vagues où toutes sortes de possibilités se présentent et où nous connaissons à peine la nature et le terme de ce qui nous attend ; plus précise et plus cruelle dans les attentes innombrables où se pose perpétuellement une question à laquelle l'événement répond oui ou non, elle n'est pas même absente de l'attente du certain et de l'inévitable. Si assuré que soit l'avenir, il n'est pas présent, il n'est pas donné ; d'autre part le temps qui doit l'amener a beau être fixé d'avance, nous prévoyons des anticipations ou des retards ; enfin, même connu dans son ensemble, il laisse place dans le détail à l'indéterminable, à l'inattendu. Dans ces cas, il est vrai, la certitude de l'ensemble prédomine sur l'incertitude du détail, pourtant celle-ci est toujours là, subtile et

irritante. »⁴⁶ Action ou inaction, l'attente se vit sous plusieurs formes et il est possible de dire qu'il y a différents types d'attente : quand on est impatient en raison de l'attente d'un résultat, quand on ressent de l'inquiétude pour quelque chose, quand on s'ennuie en attendant quelqu'un ou quelque chose et qu'on ressent que pendant ce laps de temps rien se passe, quand une femme attend neuf mois pour accoucher, attendre un voyage, être en couple, qu'il pleuve, une chanson dans un concert, la réponse à une candidature pour un travail, qu'il fasse nuit, etc. Il semblerait que la vie est une attente constante de résultats positifs et l'on s'étonne si les choses ne sont pas comme notre imagination les prédit. L'imagination nous trompe aussi sur la mesure du temps, quand on pense par exemple avoir le temps pour finir une tâche mais qu'à la fin on n'a que très peu de temps à cause d'un mauvais calcul. Quelquefois l'on a cru pouvoir aller au-delà de nos propres capacités et ce sentiment d'impuissance nous confond.

Au cours du temps, j'ai connu des personnes qui semblent se sentir plus libres quand elles n'utilisent pas de montre ou lorsqu'elles n'utilisent pas de téléphone portable. Les personnes deviennent alors leur référence temporelle ainsi que la lumière ou la position du soleil. Ce rapport au temps est lié à l'occupation de chaque personne et nous ne pouvons pas tous dire que nous sommes libres parce qu'on oublie le temps. Chacun compte le temps à sa guise, en utilisant le temps cosmique, le temps biologique, le temps psychologique ou le temps social. Selon le philosophe Dominique Chateau, en ce qui concerne l'attente, on a l'impression que le temps ne passe pas quand on attend une personne. Dans ce cas de figure, on ressent l'attente et la situation fait que sa durée soit plus forte. Quand on est en activité, c'est le contraire, comme si le temps était une sorte d'instant. Ceci dépend de la manière dont notre esprit est dirigé ou pas. S'il est dirigé vers une tâche, on oublie le temps, si au contraire il n'y a pas véritablement quelque chose qui dirige notre esprit, on a alors la sensation de la durée. Le temps est en conséquence un temps vécu, et, de ce fait, on vit le temps de plusieurs façons : « En premier lieu, une analyse liminaire permet de distinguer, au sein de notre propre expérience du temps, deux manières de vivre le temps, auxquelles correspond l'opposition du *temps existentiel* et du *temps opératoire*. De même qu'il y a deux sortes de changements - un changement que je subis, un changement que je fais, que j'opère -, il y a deux temporalités : passive et active. La *temporalité passive* est celle du besoin, de la douleur, de la crainte, du changement subi. Le temps semble long quand j'ai faim, quand je souffre, quand long est le traitement de ma maladie, lente la convalescence. De toute façon, j'en subis passivement l'écoulement. La *temporalité active* est celle du travail, de l'action : je ne subis plus

⁴⁶ MORAND, « Qu'est-ce que l'attente », in *L'année psychologique*, 1914, Vol. 21, p. 1. Disponible sur : <http://www.persee.fr>

l'écoulement des moments, j'organise le temps. Lorsque je le subis, le temps est trop ou trop peu. Lorsque je suis parfaitement actif, mon action s'adapte exactement au temps dont je dispose : tel est le temps opératoire. Ce *temps opératoire* est si différent du *temps existentiel* qu'il faut presque toujours choisir entre l'un et l'autre. En effet, qu'il cherche à réaliser ceci ou cela, l'homme ne peut jamais réussir que s'il tient compte du temps, d'une manière à la fois précise et objective, non pour s'en émouvoir, mais pour le manier. Il n'est pas suffisant que le jardinier bêche, sache semer en fonction des phases de la lune et arrose, il doit en outre savoir attendre, comme si le temps était ici au cœur des choses et semblait, en quelque sorte, les produire. »⁴⁷ Savoir attendre c'est alors savoir être patient. Cependant l'attente est aussi un état d'incertitude, un état de perpétuel mouvement et de recherche qui devient à la fin un état de ce qu'on désire et que l'on attend car les circonstances nous ont amené à le faire. Ainsi, attendre serait aussi souhaiter, désirer, sans oublier que ce processus fait partie de la conscience que nous avons du temps : « La répartition quotidienne de notre temps ou bien la planification de notre travail, l'expérience de la jeunesse et du vieillissement, la conscience innée de la mort, l'irrévocabilité du passé, l'imprévisibilité de l'avenir - tout cela implique donc le temps, d'une manière ou d'une autre, et tout cela suppose aussi la conscience que nous avons du temps. Nous sommes « dans » le temps : cela signifie qu'avant les jours de notre vie, il y avait des jours, qu'après il y en aura encore. De fait, le temps nous est *compté*. Que nous soyons actifs ou en repos, éveillés ou endormis, l'horloge universelle (pour Aristote, celle du ciel des étoiles dans sa sempiternelle rotation sur place) aussi bien que l'horloge biologique interne égrènent les heures et les jours qui « enveloppent » les heures, les années qui « enveloppent » les jours, etc., jusqu'au dernier laps de temps limité par le dernier instant, en deçà duquel nous ne sommes plus que comme ayant été, au-delà duquel le monde et le temps continueront sans nous et sans fin. Le temps scande donc notre vie, il est la loi de la vie et de la mort. »⁴⁸

Mais revenons à l'expérience esthétique dans le travail de James Turrell, demandons-nous en quoi consiste l'expérimentation d'une œuvre de cet artiste et quels sont les sentiments que cette œuvre réveille en nous. Avant de décrire l'une de ces expériences, il est important de signaler comment, dans l'art du XX^{ème} siècle, l'espace est devenu le lieu de l'œuvre et l'œuvre même : « Au cours du XX^{ème} siècle, l'art a changé : il a changé de nature, il a changé de forme, il a trouvé de nouveaux moyens, il s'est fixé d'autres objectifs. L'art abstrait a été l'un des facteurs principaux de ces changements. Il a largement contribué à la conquête de

⁴⁷ CHENET, François, *op. cit.*, p. 7

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8, 9

l'espace, en incitant les artistes à quitter le tableau et à considérer l'espace pour lui-même. Plutôt que d'être représenté, l'espace va être utilisé, investi, devenir le sujet même de la création. Il s'agit de le structurer ou de faire disparaître ses limites ; il est saturé de lumière ou au contraire plongé dans l'obscurité, on cherche à l'habiter ou à le rendre impraticable. »⁴⁹

Pendant l'exposition DYNAMO qui a eu lieu en 2013 au Grand Palais à Paris, le public a pu voir deux œuvres de James Turrell : *Cherry* (1998), installation lumineuse, et *Awakening* (2006), monochrome fait avec du bois, du verre, des tubes fluorescents et des variateurs. Devant l'entrée de l'œuvre *Cherry*, il y avait, à l'extérieur, une petite note à l'attention du public : « Accès limité à 19 personnes. Œuvre nécessitant une totale obscurité. À découvrir au fond du corridor. » C'était la première fois que j'expérimentais une œuvre de Turrell, et j'ai pu vivre ce que d'autres personnes ont vécu à l'intérieur de ses œuvres. Le sentiment était un peu partagé avec les autres. En premier lieu, l'œuvre *Cherry* est une chambre dans la pénombre. Pendant que l'on marche dans un court couloir pour y accéder, l'on ne peut rien voir. Après, à gauche, l'on peut voir de loin un carré rouge, la couleur est très faible mais, chaque fois que l'on s'approche du carré rouge, la couleur devient plus claire. Ensuite, j'ai vu qu'il y avait une deuxième chambre. En fait, le carré n'était pas peint sur le mur, contrairement à ce que ma première impression m'a fait croire. J'ai eu pendant quelques instants une sensation de claustrophobie. Il y avait tout le temps des personnes dans la chambre que je ne voyais pas mais que je pouvais percevoir seulement par le biais du contact physique. Il y a eu certains moments, lorsque le carré rouge devenait noir, pendant lesquels je pensais avoir perdu ma capacité de perception de la couleur ou que la lumière avait été éteinte dans l'autre chambre, d'où elle émanait en réalité. Les tubes de néon rouge qui avaient été placés dans la deuxième chambre étaient tout le temps allumés. J'ai conclu qu'à cause de l'obscurité momentanée mes yeux manquaient de la dose de lumière nécessaire pour distinguer les couleurs. En d'autres mots, j'ai eu l'impression que le noir de la chambre pénétrait le rouge de la deuxième chambre pendant un court moment. J'ai donc fermé fortement mes yeux, puis je les ai rouverts et le rouge est revenu. L'expérience avec la pièce *Awakening* a été complètement différente. Cette œuvre n'est pas placée dans un espace fermé, au contraire, elle a été mise dans un grand espace avec beaucoup de lumière autour. L'œuvre est un rectangle mis à quelques centimètres du sol ; le rectangle est bleu avec de taches violettes très claires. De loin, l'impression est similaire à celle que j'ai eue avec *Cherry*, il semblait que le rectangle de lumière était peint sur le mur, la lumière devenait un peu faible dans le rectangle pendant

⁴⁹ Fragment de l'exposition DYNAMO, Grand Palais, Paris, 2013

quelques secondes. De près, l'on pouvait voir que la toile que l'on pensait voir devenait en fait un trou dans le mur et que l'on pouvait même introduire la main pour sentir une surface très douce. Devant cette œuvre il y avait deux bancs pour ceux qui voulaient s'asseoir et contempler l'œuvre plus longtemps. Ces deux œuvres donnent la possibilité au public de rester longtemps, ou seulement un , ceci dépendant du goût mais surtout de la curiosité de chaque personne. Le spectateur peut s'éloigner, se rapprocher, aller de gauche à droite et de droite à gauche une fois ou vingt fois.

Dans les années soixante-dix, les pièces de Turrell ont été « révolutionnaires », suscitant de la controverse mais étant finalement accueillies par le public. *Cherry* et *Awakening* sont des œuvres qui utilisent la lumière comme matériau pour être d'une certaine manière « sculptées » dans l'espace. La lumière pour Turrell est un vrai médium et au début de sa carrière son travail a été considéré comme fondateur de nouvelles bases pour l'Histoire de l'art. Son travail permet de décrire la lumière non plus comme un simple élément servant à refléter ou allumer un objet ou un sujet, ou à définir l'ombre, comme on le fait dans la peinture. À partir de Turrell, la lumière est devenue un matériau. « Bien que la démarche artistique de Turrell ait été peu comprise à l'époque, à l'exception d'une poignée de critiques, d'institutions et de collectionneurs, la composante scientifique de sa réflexion a attiré l'attention du County Museum of Art de Los Angeles, qui lui a donné les moyens de poursuivre son travail à travers le « Programme de Technologie et d'Art » avec l'artiste Robert Irwin et le psychologue de la perception Edward Wortz. À partir de la fin des années soixante, Turrell créera des espaces d'expérimentation, qui seront complètement noirs, insonorisés ou remplis de lumière colorée pour explorer l'impact sur notre perception. Ces travaux déboucheront sur d'autres travaux, pendant les années soixante-dix et quatre-vingt, qui sont aujourd'hui une source d'inspiration importante dans l'art contemporain. (...) Artiste anticonformiste et inclassable, James Turrell incite les gens à regarder en eux-mêmes et à s'interroger sur leurs propres perceptions de la lumière, de la matière, de la couleur, de la forme et sur leur position en tant que spectateurs, leur rôle dans la définition et l'existence de l'œuvre d'art. « Mon travail agit sur la nature concrète de la lumière, du contact avec elle. La lumière n'est pas éphémère, elle est matérielle. Les photons sont de la matière, ils produisent un phénomène ondulatoire, comme de l'eau. » »⁵⁰

Pour décrire une œuvre de James Turrell, il faut s'asseoir et prendre son temps. Même

⁵⁰James Turrell at Almine Rech Gallery, Brussels, in *Art Daily Newspaper*, disponible sur : http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=41199&int_mod=2#.UkHyybTOdLL, Traduit de l'anglais par l'auteur

si son travail n'est pas si facile à dépeindre, la façon dont le public s'approche rend l'œuvre beaucoup plus intéressante, en considérant aussi le voyage comme faisant partie de l'œuvre, dans le cas par exemple du *Roden Crater*. Si l'on considère le long trajet que le spectateur doit faire pour arriver au cratère mais aussi le(s) voyage(s) que l'artiste fait pour créer l'œuvre, l'on pourrait dire que les *landartists* ont été de grands voyageurs qui ont préféré la recherche de nouveaux espaces dans la nature aux murs du « white cube » dans les villes. À ce sujet, je voudrais présenter le travail d'une artiste qui, tout en étant une grande voyageuse, maintient néanmoins son travail enfermé dans les murs des galeries. Mais son esprit et son style sont toujours ailleurs. Pour l'artiste française Clarisse Hahn, le voyage qui s'effectue afin de produire une œuvre d'art – dans ce cas, une vidéo – sert à accumuler des images mais aussi des histoires. Et c'est dans son dernier travail, la vidéo intitulée *Queridos Amigos* (2013), que Hahn va démontrer comment le voyage lui a permis de changer son rapport aux autres. L'espace culturel Louis Vuitton à Paris, dédié à l'exploration du thème du voyage, a présenté cette vidéo dans le cadre de l'exposition appelée *Correspondances*, qui a eu lieu jusqu'au 5 mai 2013. Cette exposition a présenté des travaux du *Mail Art*, mouvement artistique né à la fin des années cinquante aux Etats-Unis. L'œuvre de Clarisse Hahn peut être classée dans ce mouvement puisque, à partir des rushes qu'elle a tournés à Mexico et dans le désert du Wirikuta en 2008, elle a illustré, avec l'aide de l'écrivain Thomas Clerc, une correspondance entre un homme qui a vécu plusieurs années au Mexique et qui est revenu vivre à Paris, et ses amis qui sont restés sur place. Ce dialogue est mélangé avec des images des mexicains qui habitent dans les zones rurales où la caméra de Hahn s'introduit pour être l'œil qui regarde mais qui n'agit pas. Dans ce travail il semble que l'artiste est présente et absente en même temps dans l'intimité d'une communauté qui l'accepte comme une étrangère qui reste toujours en silence derrière sa caméra au moment de filmer, mais qui crée des liens d'amitié très forts avec eux quand son appareil n'est pas avec elle. James Turrell, lui aussi, est devenu un ami d'une communauté au départ « étrangère », la communauté Hopi qui vit près du *Painted Desert* en Arizona. En leur expliquant son projet artistique, il a réussi à avoir leur accord pour la construction de son projet dans ce territoire indigène.

Chers amis est donc le titre en français du dernier film de Clarisse Hahn, présenté avec les textes écrits par Thomas Clerc. Les images de l'artiste et le texte de Clerc se croisent pendant la projection, se décalent, se superposent pour donner à voir au public un film inédit. Ce travail, d'une durée de 20'45", est une recherche documentaire sur les communautés, les codes comportementaux et le rôle social du corps. Cette recherche est caractéristique de tout le travail de cette artiste. Elle utilise sa curiosité à propos des relations sociales pour faire à

chaque fois un travail sur le terrain afin de voir comment s'établit la complexité des rapports entre les êtres humains. La photographie et les installations vidéo font aussi partie du travail de Hahn ; les problématiques dans ses images sont variées et toujours autour du sujet du corps. Par exemple, dans le film *Queridos amigos*, l'artiste est plongée dans un monde de paysans qui habitent dans le désert de Wirikuta au Mexique. Ce territoire est considéré comme l'un des plus sacrés pour la communauté indigène Wixarika puisque, selon eux, la création du monde a eu lieu ici. Dans le film, le public peut voir des fragments où il y a des paysans qui jouent avec des vaches dans une sorte de compétition avec ces animaux. Il y a aussi des gros plans de femmes qui passent la journée à l'extérieur avec les animaux et les enfants. Dans une première partie, les images ne montrent que la vie quotidienne de ces gens dans leurs fermes. Clarisse suit des petits groupes d'hommes et de femmes et présente leurs différences de comportement, montre comment eux et elles sont habillés et ce qu'ils ou elles font chez eux pendant une journée normale de l'année. Ce film n'a ni des dialogues ni une histoire avec des personnages ; c'est un film sans narrateur. Il y a le bruit des gens qui sont dans le film quand ils parlent ou bien le son de la musique qui s'écoute autour. Le film ne se compose que des fragments choisis par l'artiste, qui a expliqué pourquoi elle l'a réalisé comme cela : « Je suis partie trois mois au Mexique pour faire un film. Lors de mon retour en France, pendant un changement d'avion à Los Angeles au milieu de la nuit, le preneur de son à moitié endormi a perdu l'un des sacs contenant les rushes. Arrivée à Paris, il ne restait plus que des fragments du film que j'avais prévu de réaliser. (...) J'ai proposé à Thomas Clerc d'écrire un texte à partir des fragments de film qui n'avaient pas été perdus. Il a imaginé la correspondance d'un Parisien qui rentre chez lui après plusieurs années passées au Mexique. Cette dimension du retour, où l'on est un peu perdu, puis on reprend pied, peu à peu. Je me suis centrée sur une communauté du désert Wirikuta, et sur une amie qui dirige un groupe de danseuses. »⁵¹

Les fragments du texte de Clerc ont été superposés dans les images sous la forme de lettres blanches. Ce sont des extraits d'une longue correspondance qui dévoile les sentiments de cette personne par rapport aux souvenirs du voyage et des gens qu'elle a connus. Le public peut lire des dialogues comme celui-ci : « Querida Lucia, depuis que je suis rentré, le temps passe à toute allure. J'essaierai de t'écrire toutes les semaines jusqu'à mon retour. Je n'écris pas souvent. Aujourd'hui plus personne n'écrit, mais justement ça fera une exception. Il est important de faire des choses exceptionnelles, des choses qu'on ne fait plus, tu ne crois pas ?

⁵¹ Espace Culturel Louis Vuitton, Interview réalisée à l'artiste Clarisse Hahn dans le cadre de l'exposition *Correspondances*, mai 2013, disponible sur : http://www.louisvuitton-espaceculturel.com/index_FR.html

Je t'embrasse. » Ensuite, le dialogue continue avec cette amie mexicaine, qui va découvrir tous les sentiments que le parisien garde pour lui-même après son retour chez lui et qu'il arrivera à exprimer seulement lorsqu'il écrit à ses amis au Mexique : « Querida Lucia, comment vont les filles ? Embrasse-les pour moi, tu veux bien ? Mexico me manque. Je me rends compte que je ne sais plus m'amuser. Il faut être deux au moins pour cela. Ou avoir une fiancée. Est-ce que tu as trouvé quelqu'un ? Je vois des gens. Il faut s'entourer. Je sors avec un groupe qui me rappelle la vie que nous menions là-bas. J'ai fait leur connaissance un peu par hasard. Je ne les verrai pas toute ma vie. C'est curieux, comme si les fréquenter c'était déjà se préparer à les abandonner. Nous nous voyons souvent, presque tous les soirs. Tantôt ils me calment, tantôt ils m'excitent. J'aime bien les gens de passage. Je ne leur dois rien et eux non plus. Ce n'est pas comme avec toi. » Il y a aussi des lettres, qui sont envoyées à un couple d'amis du parisien : « Queridos Pedro y Lupe, je vous envoie un petit mot de France. Vous me manquez. Savez-vous ce qui m'arrive ? J'ai un double mexicain. Maintenant j'ai deux identités. Quand je pense à vous, mon moi du Mexique se réveille. Je ne sais plus comment s'appelle mon moi français. Pedro, ton *jean* me va à merveille, je ne le quitte plus. Le chapeau, je ne peux pas, à Paris ça serait trop, *demasiado* ! » Avec cet exemple, l'on pourrait dire que le *Mail Art* permet au spectateur de voyager autrement. Pour voir le *Roden Crater* l'on doit voyager aussi, sur l'autoroute, dans l'attente de ce que l'on va voir. Mais, dans le travail de Clarisse Hahn, il est possible de le faire à travers des lettres.

À partir de ces dialogues du film *Queridos Amigos*, il est possible de percevoir les sentiments qui envahissent les souvenirs du parisien qui était au Mexique. Au moment de regarder la vidéo, le spectateur est amené à penser que les images sont les représentations physiques de ces souvenirs, et les dialogues qu'il lit en même temps incarnent les pensées les plus intimes du parisien. Ici, l'image et le texte se complètent, ils ne sont pas compréhensibles séparément. La compréhension serait peut-être possible si le public lisait seulement les dialogues, mais le message serait différent. Par ailleurs, le spectateur reste étranger dans cette expérience de voyage et de liens d'amitié créés par le parisien, car le spectateur n'a pas été physiquement présent au Mexique, il n'a pas vécu trois mois dans une société inconnue, donc les sentiments que le public peut éprouver pendant la projection sont dus à la façon de travailler de Clarisse Hahn. En d'autres termes, grâce à la présence du corps de l'artiste pendant la réalisation du film, elle doit être capable de transporter aussi les corps du public dans les lieux où sa camera est passée. Une chose similaire arrive avec la perception du *Roden Crater*. Si l'on n'a pas eu l'opportunité d'y aller, l'expérience à travers les films, les photographies ou les récits de voyage concernant le cratère reste-t-elle en nous comme

quelque chose de moins réel ? Les dialogues entre le parisien et ses amis mexicains contribuent à expulser la tristesse du Français, comme s'il s'agissait d'une sorte de purge pour son corps. Au cours de la projection, le public va comprendre que les messages délivrés par le Français dans les dialogues révèlent une personne qui vit encore dans le passé ; il est difficile pour lui de se détacher des souvenirs, donc la manière d'expulser de son corps cette tristesse ou cette nostalgie se fait par la parole. Ainsi, il arrive à s'exprimer à l'écrit comme la personne qu'il ne veut plus être à cause de l'influence que son voyage a eu dans sa perception des choses. Maurice Merleau-Ponty disait que nous donnons notre pensée par la parole intérieure ou extérieure et que nous approprier la pensée procède d'un travail car c'est par l'expression qu'elle devient nôtre.

La problématique autour du corps est toujours présente dans le travail de Clarisse Hahn, et pour rendre cela plus évident, les personnages de ses films et de ses photographies sont des personnes avec des histoires de la vie réelle. Plusieurs de ses travaux touchent à des sujets comme le corps violent, le corps qui expérimente, le corps engagé dans une cause sociale, politique ou personnelle, etc. Ainsi l'on peut découvrir des histoires de guérilla au Kurdistan, des femmes qui manifestent nues dans la rues de Mexico car elle ont été chassées de leur terres par le gouvernement, ou des scènes dans un hôpital où des infirmières travaillent sur des corps en situation de souffrance ou de déchéance. Les protagonistes des films sont des personnages qui ont une vie apparemment banale, avec des problèmes économiques, d'amour, de solitude, mais qui en revanche ont des activités un peu particulières. D'après le dictionnaire Larousse, le mot « corps » signifie : « La partie matérielle d'un être animé considérée en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur. Aussi la partie matérielle de quelqu'un considérée en particulier du point de vue de son fonctionnement interne. Et encore : La partie matérielle de quelqu'un après la mort ; cadavre. Selon Chantal Jaquet⁵², « Le terme de corps implique l'idée d'une totalité qui rassemble le multiple sous l'unité d'une fonction, qu'elle soit vitale, mentale ou sociale. »⁵³ Cependant, pour l'auteur, le corps est aussi ambigu, « C'est une chose, mais une chose qui est mienne ou plutôt que je suis. La présence des objets s'accompagne toujours d'une absence possible, celle de mon corps non. Contrairement aux autres corps, je ne peux ni m'en rapprocher ni m'en éloigner, ni m'en détourner ni en faire le tour. Mon corps est toujours perçu. C'est donc un objet qui ne me quitte pas, il est avec moi, je ne peux ni l'exposer ni le poser en face de moi, je ne peux que

⁵² Philosophe française contemporaine, spécialiste de Spinoza, de l'histoire de la philosophie moderne et de la philosophie du corps.

⁵³ JAQUET, Chantal, « Le corps ou les corps ? », in *Le corps*, Coll. « Philosophe », PUF, 2001, p. 15

composer avec lui. »⁵⁴ De cette manière, il est impossible de penser que nous pouvons avoir un autre corps, sauf si nous modifions celui que nous avons. Mais enfin, quoi que nous fassions, celui-ci restera en tout cas notre même corps. Cette contradiction entre le travail fait par Clarisse Hahn pendant ses voyages, travail qui sera ensuite enfermé dans la salle d'une galerie, et le travail de James Turrell dans le désert, loin de la civilisation et montré uniquement là où il a été construit, me fait penser que le *Roden Crater* n'est pas seulement *une* œuvre, mais *deux* œuvres en même temps. Autrement dit, cette œuvre sera toujours une vidéo ou une photographie dans un livre, ou bien une histoire pour la personne qui y est allée. Pour la personne qui aura l'opportunité de connaître cet espace et de vivre l'expérience à l'intérieur du cratère, l'œuvre sera cette sensation qui restera dans l'esprit pour toujours, après visité cet espace et l'avoir vu de ses propres yeux. La présence de notre corps est tellement importante pour l'expérience esthétique liée à la découverte d'une œuvre que, dans les cas où il n'est pas possible d'être physiquement confronté à cette œuvre, l'on pourrait dire qu'il s'agit là d'une expérience esthétique différente, qui nous laissera un souvenir plutôt visuel que sentimental.

⁵⁴ *Ibid*, « Corps et esprit », p. 26

II

CHAPITRE II

I

Le temps

Parler du temps ce n'est pas facile car il existe plusieurs conceptions du temps, plusieurs manières de le compter, selon l'époque, les croyances et même selon les avancées de la science. Précédemment, j'ai parlé des différentes manières de vivre le temps. Mais, avant de commencer une réflexion sur le temps et sur ses multiples formes, il faut tenter d'en approfondir la signification. Selon le dictionnaire Larousse, le temps (du latin *tempus*) est une notion conçue comme un milieu infini dans lequel se succèdent les événements ; mouvement ininterrompu par lequel le présent devient le passé, considéré souvent comme une force agissant sur le monde, sur les êtres ; durée considérée comme une quantité mesurable ; partie limitée de cette durée occupée par un événement, une action ; durée plus ou moins définie, dont quelqu'un dispose ; chacune des phases successives d'une opération, d'une action ; moment, époque occupant une place déterminée dans la suite des événements ou caractérisée par quelque chose ; moment, période, saison marqués par un genre de production, par tel caractère, etc. ; état de l'atmosphère, en un lieu donné, à un moment donné. L'existence d'autant de descriptions du temps montre que, jusqu'à aujourd'hui, il reste une énigme pour l'homme. Au moment où nous commençons à réfléchir sur notre vie et sur nos expériences personnelles, la nature du temps devient une question difficile à expliquer. Le temps n'est pas perceptible, on ne peut le voir ni le toucher, mais on peut le sentir à travers les changements de notre corps, les rides, la qualité de la peau ; on peut aussi sentir le passage du temps dans la nature, dans une plante fanée, ou même dans des objets, par exemple un meuble ancien ou bien une table d'il y a trois cent ans. Le temps n'est pas un objet, mais l'on peut le voir représenté dans une horloge, une montre, un chronomètre, etc. Aussi, dans la façon dont on distribue notre temps ou bien la planification de notre travail ; le fait d'être jeunes et après vieux, puis, la mort, l'irrévocabilité du passé, l'imprévisibilité de l'avenir. Chenet affirme que nous sommes dans le temps, ce qui signifie qu'avant de notre naissance et après notre mort, les jours ont été et seront toujours présents. « Assurément, parce que le temps fait partie intégrante de la condition humaine avec laquelle il tend à se confondre, il convient d'élucider

la relation fondatrice entre condition humaine et temporalité. »⁵⁵

Pour comprendre l'histoire du temps, il faut savoir quelle est sa structure. Au cours du premier chapitre de ce travail, j'ai parlé du *temps cyclique*, premier modèle de structuration du temps qui est suggéré par le cours des astres et par l'observation du cycle annuel des saisons, de la végétation et des mœurs animales. Ce modèle a été suivi par les civilisations anciennes et aujourd'hui on le voit dans le domaine artistique avec la construction d'espaces tel que le *Roden Crater* de James Turrell ou *Star Axis* de Charles Ross, entre autres. Cependant, il y a d'autres façons de représenter le temps : le modèle *linéaire* et le modèle *ramifié*. Le modèle linéaire est monodromique et, comme l'expression l'indique, il peut se représenter par une simple ligne. « C'est le temps judéo-chrétien qui rompt avec la temporalité cyclique commune à la plupart des civilisations anciennes : préparé par la culture biblique faisant place à l'ouverture vers le futur avec l'attente du Messie, il est orienté, finalisé, car il s'inscrit entre la création divine et la fin des temps, entre la chute de l'homme et son salut. Le temps ici est une flèche qui avance, mue par un élan invincible, et qui va se précipiter sur une cible : à l'arrivée du Messie, la flèche atteint sa cible, tout doit s'arrêter. Le christianisme a hérité de l'espérance d'Israël et l'a dilatée aux dimensions du monde et de l'histoire. Comme une courbe de trois points, le temps chrétien est déterminé par une origine, celle de l'homme, par un terme, celui de sa vie terrestre, par un centre, l'avènement du Christ. Si le temps chrétien est le premier à poser le problème de l'avenir, le problème, si actuel, qui est celui du *sens* du devenir humain, c'est que le Christ y est conçu comme le centre du temps, c'est-à-dire comme celui qui révèle le sens de l'histoire, le sens d'une histoire qu'il inaugure et accomplit à la fois. Ensuite, avec l'avènement de la science mathématique de la nature, le temps se représente comme une ligne droite : ce n'est plus le mouvement circulaire qui a la primauté physique, comme chez Aristote, mais le mouvement rectiligne et uniforme ; la physique est en mesure de formuler les mêmes lois pour tous les systèmes de référence en déplacement rectiligne et uniforme, qui constituent une famille de repères privilégiés. Toutefois, une conciliation s'est opérée entre ce modèle et le premier – celui de la temporalité cyclique des régularités cosmiques –, auquel il porte directement atteinte. En témoignent plusieurs traditions religieuses majeures, qui ont surimposé le modèle linéaire au modèle circulaire : au cours de cycles successifs peut se développer une évolution sans retour. Le zoroastrianisme iranien et le messianisme juif, dont ont hérité l'apocalyptique chrétienne et l'islam, proposent une évolution salvifique pour l'individu et pour l'humanité. Les *schèmes eschatologiques* suspendent le présent à des

⁵⁵ CHENET, François, *op. cit.*, p. 8, 9.

événements *à venir* : le temps présent est comme suspendu à un *temps à venir* qui sera le temps de l'accomplissement, de la réalisation définitive. Dans cette perspective, la vie est essentiellement un état transitoire, une attente. (...) Le troisième modèle est *ramifié*. Cela veut dire que, au stade présent de leur devenir, certaines évolutions ne sont pas déterminées à un futur unique, mais se trouvent face à un éventail de possibilités, dont une seulement sera réalisée. Dans une structure de temps *arborescente*, des bifurcations se produisent à certains moments, et chaque bifurcation donne lieu à des lignes de temps indépendantes (une telle structure du temps a été utilisée dans l'une des interprétations de la physique quantique), tandis que, dans une structure de type *fission-fusion*, des lignes de temps qui étaient devenues indépendantes à un moment donné se réunissent à nouveau à un moment ultérieur. Alors que le passé ne peut être modifié pour une personne et par personne, l'avenir, pour un être libre, doit rester indéterminé. »⁵⁶ Le temps cyclique, linéaire et ramifié forment donc les différents modèles de la représentation du temps, néanmoins, ces variations imposées par l'homme nous amènent à retourner à la nature et à la penser comme le point d'origine de ces spéculations sur la nature de l'univers et du temps. La longueur du jour et de la nuit avec les saisons ont conclu dans la division stable du temps. Aussi, les phénomènes naturels telle que les équinoxes ou les solstices, ont aidé à construire une idée du temps.

Si la vie est une attente, comme l'affirme Chenet, je vais alors essayer de répondre à son affirmation puisqu'elle contient, en partie, le but de cette recherche. Dans ce travail, je prétends démontrer que l'attente est un élément qui fait partie de l'expérience artistique et esthétique de l'œuvre *Roden Crater* de Turell. Pourquoi affirmer que l'attente est notre existence même alors que l'attente est considérée comme un temps vide ou mort où rien ne se passe ? Dominique Chateau dirait que dans une situation d'attente on est plutôt dans le malaise, on a l'impression de ressentir une sorte de vide, le temps n'avance pas. Cependant, au cours de cette durée, on peut éprouver des choses positives et aussi des choses négatives. Pour ne pas dire que ce temps est une suspension de l'activité, un moment où on ne fait rien, je vais reprendre les mots de Saint Augustin pour rendre plus clair ce qu'est l'arc du temps : le passé, le présent et le futur. Son enquête sur le phénomène du temps est plus centrée sur le temps de l'âme que sur le temps du monde et, comme Chenet affirme, Saint Augustin divise les trois modes du temps en modes du présent. Ainsi, on a une structure multiple du triple présent : le présent des choses passées, c'est la mémoire, le présent des choses présentes, c'est la vision ou l'attention et le présent des choses à venir, c'est l'attente. Ces trois présents sont donc inhérents

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49-50

à l'âme humaine. « Le temps n'est pas mesure du mouvement, puisqu'il n'y pas de terme fixe de comparaison et que le présent ponctuel n'existe plus. (...) Le temps n'est mesurable que dans l'âme et par le biais de sa *présence à soi* lors même qu'elle unifie les temps différents et les rassemble en présence en les ramenant à la mesure de *sa* présence. C'est seulement dans l'âme et par elle que le présent acquiert son « espace » et son extension propre. L'analyse augustinienne permet de définir le seul *lieu* possible où la mesure du temps intimement vécu puisse s'accomplir, au prix toutefois d'un éclatement du maintenant de l'esprit, d'une *distensio animi* qui écartèle la conscience, car le passé est mémoire actuelle, le présent attention à ce qui se passe présentement, le futur attente ou anticipation présentes de ce qui va venir. La mémoire du passé, l'attention présente, l'attente du futur renoue avec les trois temps (passé, présent, futur) qui deviennent inhérents à la *distensio animi*. »⁵⁷ Pour Saint Augustin, le temps n'est que dans la mesure où il est présent. Ainsi, le présent est la limite entre deux néants : entre ce qui a été et qui n'est plus et ce qui sera qui n'est pas encore. Le présent du présent est la perception, donc, le temps augustinien n'est plus défini comme mesure du mouvement cosmique, mais comme entité psychologique. En donnant quelques exemples, l'auteur explique en quoi consiste pour lui les trois présents : « Mon enfance, eh ! Oui, qui n'est plus, est en un passé qui n'est plus, mais que je me la rappelle, mais que je la raconte, j'en vois, car celle-ci est encore dans ma mémoire, l'image présente. En va-t-il de même pour que l'on prédise le futur, les choses qui ne sont pas encore étant d'avance pressenties au moyen d'images réelles déjà présentes ? Je sais du moins que d'ordinaire nous combinons par avance nos actes et que cette combinaison par avance est chose présente, mais que l'acte combiné d'avance n'est pas, étant futur, une réalité, tandis qu'une fois en train, quand nous commencerons d'agir comme nous combinions par avance, le dit acte sera pour lors, étant pour lors non point futur, mais présent, une réalité. De quelque manière que l'on ait ainsi par avance, l'impression mystérieuse de l'avenir, seul est visible ce qui est. Or ce qui est déjà est non pas futur, mais présent. Quand donc l'on prétend voir le futur, ce que l'on voit c'est le futur non pas en soi : il n'est pas encore, étant futur, mais en ses causes ou peut-être en ses signes, qui sont déjà des réalités et, partant, ne sont pas futures, mais sont déjà présentes au voyant et qui servent à prédire les choses futures dont l'âme se fait des idées. Ces idées à leur tour sont déjà des réalités : présentes sous son regard, le prophète en a l'intuition. Empruntons, il y en a tant et plus, un exemple aux choses. J'aperçois l'aurore et, d'avance, j'annonce que le soleil va se lever. Ce que j'aperçois est présent, ce que j'annonce est futur : non pas le soleil

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100-101

qui est déjà une réalité, mais son lever qui n'a pas encore lieu et que cependant je ne saurais, tel quel, prédire, que je n'en aie, comme maintenant, tandis que j'en parle, l'image en l'esprit. Or, le lever du soleil, ce n'est ni, vue par moi dans le ciel, cette aurore qui toutefois le précède ni, dans mon esprit, cette image : deux réalités, aurore et image, qui, présentes au regard, font dire à l'avance que ce lever aura lieu. Le futur ainsi n'est pas encore et, n'étant pas encore, n'est rien et, n'étant rien, ne se peut aucunement voir, mais on peut, sur ces données présentes réelles déjà et que l'on voit, le prédire. »⁵⁸

Pour décrire le temps l'on parle alors d'une notion, d'un mouvement, une force, une durée, une action, une phase, une époque, une période, une saison, un état, et avec Saint Augustin, on a pu voir que pour évoquer l'avenir, l'on parle de l'attente. Il semble que le travail du temps est de passer, tout simplement. Mais, pendant que le temps passe, on laisse derrière nous un temps qui a été et n'est plus et devant nous un temps qui n'est pas encore. Si l'on affirme, avec Saint Augustin, que ce passé et cet avenir sont des néants ou des parties dont aucune n'est, pourquoi ressentons-nous de la souffrance à cause de ce qui a existé et de ce qui n'existe pas encore ? Pourrions-nous dire qu'on ne vit vraiment pas dans le présent ? Serait-il possible alors de vivre seulement ce présent sans nos souvenirs et sans les projections dans le futur et de cette manière souffrir moins ? « Le présent seul suffit à notre bonheur » dit Goethe dans *Faust* comme maxime de l'art de bien vivre. Il n'y a donc que notre présent qui devrait nous faire sentir à l'aise et l'on devrait s'attacher à lui ; il nous appartient. Mais, cette tâche est presque impossible car chaque instant, chaque moment de notre existence est une décision consciente ou inconsciente de notre réalité, et cette réalité est l'ensemble de ce qu'a été la seconde précédente et de ce qu'on sera la seconde d'après. Si l'on ne vivait que dans le présent, nous serions l'espèce la plus heureuse du monde. Mais, que faire de la tristesse, de la mélancolie et même du chagrin, tous ces aspects qui réveillent les plus beaux sentiments qui confirment qu'on est vivant ? Pour un bon sentiment il y aura toujours un sentiment opposé qu'on doit apprendre à contrôler à court terme. Ainsi, pour le bonheur il y aura la tristesse, pour l'amour il y aura le rejet, pour la sécurité il y aura la peur, etc. Le temps est un concept développé par l'être humain pour appréhender le changement dans le monde, cependant le temps est aussi de nature intime. Ainsi donc, cette force agissant sur le monde, agit aussi en nous et notre conscience. Alors, en ayant conscience du temps, on découvre qu'il y a une relation intime entre temps et subjectivité et pourtant la notion de temps a sa racine dans l'expérience interne. « L'expérience intime du temps est, en effet,

⁵⁸ SAINT AUGUSTIN, *op. cit.*, p. 316-317

ournée vers le dedans de nous-même et elle peut être nommée psychologique par opposition à une expérience physique, qui, pour atteindre le temps, ne pourrait considérer que le mouvement, c'est-à-dire un ordre de succession entre les positions d'un mobile dans l'espace. Temps de l'âme atteint réflexivement, si l'on ose dire, *versus* temps du monde atteint objectivement. En effet, chacun de nous a la faculté de classer dans un certain ordre les événements dont il est le siège ou le témoin, ses perceptions intérieures ou extérieures, et c'est de ce classement que découle notre notion intérieure du temps. Le temps, c'est alors le sentiment que nous avons de la continuité de notre vie intérieure, Or, l'expérience intime du temps, telle que l'explique une analyse phénoménologique toujours plus affinée, ce n'est pas l'expérience d'un courant dans lequel nous serions entraînés en même temps que tout l'Univers. C'est d'abord l'expérience d'un présent vif où nous sommes établis et que nous ne pouvons quitter : le présent est une origine, en ce sens que futur et passé paraissent comme des horizons projetés en avant et en arrière d'un présent, d'un maintenant qui ne cesse d'être la forme persistante de l'aujourd'hui. Le temps n'est que le lien que j'établis à chaque instant dans une présence actuelle entre une présence attendue et une présence remémorée. La conscience, en son unité de déploiement, vit de l'opposition entre les différentes espèces de la présence et de la conversion qui ne cesse de s'opérer entre elles. Il semble ainsi à la fois qu'il y ait une liaison privilégiée entre l'âme et le temps, et que pourtant l'âme surmonte le temps et ne puisse pas être entraînée par lui comme les phénomènes : pour faire droit à la fois à la conscience et au temps, il faut constater à la fois que le temps est un destin pour la conscience comme l'atteste le flux du vécu, et qu'il y a aussi dans la conscience quelque chose d'intemporel. Il existerait donc deux formes du temps. L'une qui correspond à la notion classique, le temps sidéral, physique, sans début et sans fin, qui s'écoule de façon continue et uniforme, rigide ; et l'autre, le temps psychologique, lui-même enraciné dans le temps physiologique, la durée de notre organisme, qui commence et finit avec nous, et qui n'affecte pas d'une manière identique les phénomènes dont nous sommes le théâtre suivant qu'ils se passent dans notre enfance ou dans notre vieillesse. Ce n'est plus le temps rigoureux et impersonnel qui se mesure par la rotation de la Terre, le temps immuable et arithmétique dans lequel évolue l'univers, c'est un temps dont l'écoulement semble subir des fluctuations périodiques, qui rebondit avec chaque germe, un temps vivant et qui se souvient. »⁵⁹ Le temps peut alors signifier autre chose si on le perçoit d'une façon plus intime. Notre vie intérieure est guidée par le sentiment qu'on a du temps et, comme Hegel l'affirme, le temps s'agit du temps

⁵⁹ CHENET, François, *op. cit.*, p. 18-19

lui-même, de la réalité du temps à un niveau moins objectif et qui touche plutôt notre intimité : « En nous décrivant « la constitution du temps, ou plus exactement l'autoconstitution du concept du temps », Hegel n'envisage pas « une analyse de la notion du temps, notion abstraite du temps abstrait, du temps qu'il se présente dans la physique, le temps newtonien, le temps kantien, le temps en ligne droite des formules et des montres. Il s'agit d'autre chose. Il s'agit du temps lui-même, de la réalité spirituelle du temps. Ce temps-ci, il ne coule pas d'une façon uniforme ; il n'est pas, non plus, un médium homogène à travers lequel nous nous écoulons ; il n'est ni nombre du mouvement ni ordre des phénomènes. Il est enrichissement, vie, victoire. Il est lui-même esprit et concept ».⁶⁰

Pour pouvoir vivre au même rythme avec les autres et pour contrôler la durée de notre vie dans ce monde, l'homme a dû créer un mécanisme pour mesurer le temps. La division du temps en jours, mois, années, décennies, siècles, etc., nous a permis d'organiser notre vie, d'avoir une relation différente avec la nature, au point de savoir la surveiller et l'utiliser pour notre bénéfice. « Pour mesurer le temps – puisqu'on ne peut pas le faire directement –, il est indispensable de faire usage d'un phénomène qui l'incarne d'une manière appropriée ; ce qui veut dire, soit d'un processus qui se déroule d'une façon uniforme (vitesse constante), soit d'un phénomène qui, tout en n'étant pas uniforme en lui-même, se reproduit périodiquement dans son identité (répétition isochrone). C'est vers la première solution que se sont orientés les Egyptiens puis les Grecs. Les horloges étaient des procédés d'écoulement de choses qui semblaient couler comme s'écoule le temps (l'expression « le temps s'écoule » est une métaphore qui pourrait trouver ici sa base empirique). Déjà développée dans l'Egypte ancienne puis en Grèce (les Grecs l'utilisaient notamment pour mesurer le temps de parole imparti aux orateurs dans les assemblées politiques et judiciaires), la clepsydre (perfectionnée par le Grec Ctésibios) mesurait le temps que mettait une certaine quantité d'eau à s'écouler et qui simulait un écoulement du temps uniforme. Il suffisait de graduer le récipient et de lire ainsi l'écoulement du temps. À la place de l'eau, on peut utiliser aussi du sable, ce qui conduit à la variante plus connue du sablier. On a eu aussi le gnomon qui, à partir de l'ombre que portait le Soleil sur un plan où l'on mettait quelques graduations, permettait de lire l'heure. C'est vers la seconde solution que s'est orienté Galilée (1583) en découvrant dans les oscillations du pendule un phénomène qui se reproduit éternellement, autrement dit l'isochronisme du pendule. Si les premiers systèmes mécaniques avec roues apparurent dès le XIV^e siècle, permettant une libération du mouvement de la roue après un intervalle de temps

⁶⁰ BACHELARD, Gaston, « Les superpositions temporelles », in *La dialectique de la durée*, Editions Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p. 93-94

aussi régulier que possible, les horloges dignes de ce nom sont apparues avec Galilée et surtout avec Huygens (1629-1695), qui est l'auteur d'une double invention, celle du pendule comme organe régulateur des horloges (1657) et celle du spiral réglant fixé au balancier (1675). Vers 1673, Huygens construisit une horloge à balancier : il conjoignait ainsi l'idée de la roue que l'on fait avancer à un rythme bien cadencé et celle d'un mouvement pendulaire, commandant le mouvement de la roue. Toutefois, encore insatisfait de la précision obtenue, il développa en 1675 une montre de poche. C'est là une vraie révolution ! Cette montre nécessitait deux ressorts à spirale, l'un pour actionner le mouvement et l'autre pour le régulariser. Huygens a réussi à concevoir la notion d'échappement. Une horloge de ce type n'est rien d'autre qu'un « garde-temps » mécanique. Ces horloges devaient être régulièrement mises à l'heure, on notait la correction à appliquer d'après l'observation des astres, et ces horloges, par les battements de leur balancier, donnaient l'unité, la seconde. »⁶¹

D'un autre côté, si nous parlons de l'être humain, il est un ensemble de trois énergies : la pensée, le mouvement et le sentiment, et avec ces trois éléments il développe le langage à travers de symboles, la capacité d'adaptation dans un endroit et la capacité de communication. Cette activité humaine est en fort rapport avec la nature, laquelle a toujours besoin d'être formée, donc, l'on pourrait dire que ce qui est formé par la raison est aussi formé par une force de la nature. L'intelligence est un principe naturel qui se complète avec la nature pour pouvoir exister. Ainsi, pour reprendre notre relation avec le temps, selon Emerson, avoir la sensation de la durée est avoir la sensation de notre conscience, du vécu, du vécu intérieur, le temps devient une espèce de fleuve qu'on perçoit par nous-mêmes. Alors, pensée, mouvement et sentiment sont ensemble dans cette perception temporelle qu'est la durée et que quelques auteurs la décrivent comme une mélodie, voire, comme des rythmes, c'est-à-dire des systèmes d'instantanés auxquels il faut se confier pour durer. « La durée se présente avant tout comme une *mélodie intérieure continue* et où tout est en devenir, notre vie consciente étant une grande mélodie continue qui commence à notre naissance et finit à notre mort. La durée, c'est « la continuité indivisible et indestructible d'une mélodie où le passé entre dans le présent et forme avec lui un tout indivisé, lequel reste indivisé et même indivisible en dépit de qui s'y ajoute à chaque instant, ou plutôt grâce à ce qui s'y ajoute ». Telle est l'organisation mélodique de la durée que les temps de tous ces sentiments que sont l'impatience et la patience, le regret et l'espoir, se succèdent au fond de nous et s'y fondent, sans que parfois nous puissions dire quand l'un finit et quand l'autre commence. La conscience s'éveille sans trêve sur des instants

⁶¹ CHENET, François, *op. cit.*, p. 28-29

présents, mais elle ne se maintient pas dans l'instant. De la naissance à la mort, tout homme suit le fil temporel de la conscience, sans qu'il dépende de sa volonté que cette continuité se rompe et laisse l'instant suspendu. Analysant la durée vécue, Bergson disait encore que l'expérience s'enroule en nous à mesure que se déroule le temps : la conscience retient le passé, l'enroule sur lui-même au fur et à mesure que le temps se déroule. Tel est le double mouvement de la temporalité autour de l'instant présent, mouvement qui répond à un jeu d'enroulement et de déroulement entrelacés. »⁶² Pour que la durée soit alors une mélodie ou un rythme, il faut qu'elle ait une caractéristique importante : le son. Et comment peut-on être ou créer le son nous-mêmes pour parler sur le temps ? En musique, avant l'invention du métronome, – instrument utilisé pour indiquer le tempo, vitesse à laquelle doit être jouée une musique –, les compositeurs utilisaient comme vitesse de référence le pouls humain, qui au repos est d'environ 80 battements par minute. Le métronome produit régulièrement un signe, visuel ou acoustique, lequel permet au musicien de maintenir un temps constant. Le pouls était avant une forme de mesurer le temps, ce qui nous laisse penser que notre corps était le temps, on pouvait l'être avec la vitesse de notre cœur. Les battements de cet organe, qui est le moteur du système circulatoire, sont réguliers pour permettre la circulation du sang ; la fréquence cardiaque au repos est de 60 à 80 battements par minute, pour un débit de 4,5 à 5 litres de sang par minute. Au total, le cœur peut battre plus de 2 milliards de fois en une vie. En musique, le cœur bat infiniment pour avoir une notion du temps. À chaque instant où le cœur bat, l'on pourrait dire « on est vivant », et l'instant qu'il y a entre un battement et l'autre, crée une durée qui ne peut l'être que grâce aux rythmes, c'est-à-dire, selon Bachelard, à des systèmes d'instant.

Pour Bachelard, les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes. Sans une dialectique réglée, sans rythme, une vie et une pensée ne peuvent être stables et sûres. Mais, cette stabilité est solitaire, comme le travail de notre cœur, les rythmes deviennent des instants solitaires enfermés entre des néants. « L'idée métaphysique décisive du livre de M. Rounnel est celle-ci : *Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant*. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants. Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. Il ne pourra pas transporter son être d'un instant sur un autre pour en faire une durée. L'instant est déjà la solitude...C'est la solitude dans sa valeur métaphysique la plus dépouillée. Mais une solitude d'un ordre plus sentimental confirme le tragique isolement de l'instant : par une sorte de violence créatrice, le temps limité à l'instant

⁶² *Ibid.*, p. 104

nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher. Dès le seuil de sa méditation – et la méditation du temps est la tâche préliminaire à toute métaphysique – voilà donc le philosophe devant l'affirmation que le temps se présente comme l'instant solitaire, comme la conscience d'une solitude. (...) Il faut se pénétrer de la totale égalité de l'instant présent et du réel. Ce qui est réel, comment échapperait-il à la marque de l'instant présent ; mais réciproquement comment l'instant présent manquerait-il à s'empreindre sur le réel ? Si mon être ne prend conscience de soi que dans l'instant présent, comment ne pas voir que l'instant présent est le seul domaine où la réalité s'éprouve ? Dussions-nous par la suite éliminer notre être, il faut en effet partir de nous-mêmes pour prouver l'être. Prenons donc d'abord notre pensée et nous allons la sentir sans cesse s'effacer avec l'instant qui passe, sans souvenir pour ce qui vient de nous quitter, sans espoir non plus, puisque sans conscience, pour ce que l'instant qui vient nous livrera. C'est du présent et uniquement du présent que nous avons conscience, nous dit M. Roupnel. L'instant qui vient de nous échapper est la même mort immense à qui appartiennent les mondes abolis et les firmaments éteints. Et le même inconnu redoutable contient, dans les mêmes ténèbres de l'avenir, aussi bien l'instant qui s'approche de nous que les Mondes et les Cieux qui s'ignorent encore. (...) Il n'y a pas de degrés dans cette mort qui est aussi bien l'avenir que le passé. »⁶³ Plus on médite sur l'instant, plus on est convaincu de l'oubli comme étant celui qui détruit le passé. De même, on place l'incertitude dans l'axe de la pensée qui va venir, dans le futur. Pour parler de notre rapport au temps, je vais reprendre quelques idées déjà mentionnées par rapport à la nature du temps et de l'être. Précédemment, je disais que l'être est un ensemble de trois énergies : la pensée, le mouvement et le sentiment. Pour Saint Augustin, le temps se divise en trois présents : le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Aussi, Saint Augustin parle dans ses dialogues intimes avec Dieu, sur notre capacité à percevoir, à comparer et à mesurer le temps : « Et cependant, Seigneur, nous percevons (*sentimus*) les intervalles de temps, nous les comparons (*comparamus*) entre eux, et nous appelons les uns plus longs, les autres plus courts. Nous mesurons (*metimur*) encore de combien tel temps est plus court que tel autre. »⁶⁴ À quoi Paul Ricœur Répond : « La protestation du *sentimus*, *comparamus*, *metimur*, est celle de nos activités sensorielles, intellectuelles et pragmatiques relativement à la mesure du temps. »⁶⁵ Tout cet ensemble de choses forment finalement ce qu'on est : un corps, une âme, et si l'on suit le jeu tripartite de Saint Augustin et Ricœur, il

⁶³ BACHELARD, Gaston, « L'instant », in *L'intuition de l'instant*, Editions Stock, 1931, 1992, p. 13-14

⁶⁴ RICOEUR, Paul, « Les apories de l'expérience du temps », in *Temps et récit, L'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, février, 1983, p. 28

⁶⁵ *Ibid.*

manquerait un troisième élément, lequel ? Peut être il serait possible de parler d'un avant-rien quand on n'était pas encore né, un durant-matière pendant notre existence et un après-plus spirituel avec notre mort. « Il y a un temps existentiel, étroitement lié au rythme de notre vie personnelle au fil de saisons et des âges de l'existence. La psyché s'édifie par l'attention au temps. C'est seulement lorsqu'elle en a intégré les rythmes principaux qu'elle s'avérera capable de le vivre dans sa plénitude, de le recréer dans son intériorisation définitive, à travers la moralité. L'enfant vit et dépense son temps comme s'il avait une réserve infinie de temps. Puis la maturité vient, où l'homme travaille fébrilement à réaliser ses virtualités, mais aussi où intervient, au solstice de la vie, la « crise du milieu de la vie » à la faveur de laquelle il devient possible de saisir d'un seul regard le cours ascendant et descendant de l'existence, dont l'individu *sait* désormais qu'elle le conduit vers la mort : phase dangereuse en ce qu'elle annonce une profonde modification de l'âme appelant un renversement de toutes les valeurs et de tous les idéaux du matin. Dès lors, l'homme réalise que le temps dont il dispose lui est mesuré, compté, qu'il n'a, somme toute, que peu de temps à vivre jusqu'à ce que surviennent la fêlure, le *lapsus*, la chute de la vitalité – premier signe de la vieillesse. C'est le moment où la pensée et l'angoisse de la mort viennent altérer le bonheur, et bientôt le rendent impossible en sa perfection humaine : la première moitié de la vie se passe à tenter d'apprivoiser la vie, mais, comme dit ma chanson, « le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard ». Pour un être capable de réflexion, la mort est l'événement le plus important, puisqu'il annule tous les autres. L'idée de la mort accompagne plus ou moins secrètement toutes nos joies, soit pour les entourer d'un halo d'amertume, soit pour les rendre plus émouvantes par leur précarité même. Au fil d'une dialectique subtile – mais concrète –, le mortel qui connaît sa condition oscille entre la joie de se sentir *encore* vivant, quand le péril est passé, et la douloureuse certitude qu'il ne sera jamais *définitivement* sauvé. »⁶⁶ La conscience qu'on a du temps devient plus sensible quand la mort est proche ; la conscience de n'être plus rien envahit notre pensée et il est difficile d'accepter que notre passage sur terre ait une fin. Intérieurement, des idées sur notre mort ou la mort des autres tournent dans notre tête de temps en temps ; cette sensation ne part jamais de nous, notamment vis-à-vis de la peur ressetie envers la perte d'un être cher. Les coups les plus douloureux de la vie nous font apprécier notre temps dans le monde. Aussi, ils nous font prendre conscience de ce que l'on ne veut pas être ou de ce que l'on ne veut pas faire afin de pouvoir transformer cela. Et puis, on envisage la mort comme un repos souhaité. La pensée de la mort est toujours présente en nous, on a peur de parler d'elle, mais, elle n'est

⁶⁶ CHENET, François, *op. cit.*, p. 96

pas méchante, elle ne nous fait pas mal, il faut l'accepter et se sentir heureux de bien avoir profité de notre passage par le monde. Bachelard affirme que revivre le temps disparu, c'est ainsi apprendre l'inquiétude de notre mort. Afin de rendre plus claire cette idée, l'auteur l'explique avec les mots de René Poirier, lorsqu'il s'exprime au sujet de la brusque conscience de ces fragments de néant et de mort mis au travers de notre vie : « Qui n'a senti cette pensée, qui entre dans l'âme, comme une lame tranchante ? La coupure est si rapide qu'elle n'est même pas douloureuse ; mais le cœur la perçoit plus au fond, il se sent défaillant ; ainsi quiconque pense vraiment la mort ne peut le faire sans pâlir. C'est une pensée brève, et presque secrète, aiguë comme le cri de l'hirondelle, ou celui de l'arc entre les mains d'Odysseus, lorsque les prétendants l'entendent, et elle ne s'atténue que par un lent durcissement, ou par une grande espérance. Car on peut tolérer de n'être plus soi, mais qui peut tolérer de n'être plus rien, s'il en a senti une fois toute la douleur ? Comme un cheval renâcle devant le cadavre d'un autre, ainsi l'âme devant ce dénuement. »⁶⁷ Pour conclure cette idée de Poirier, Bachelard affirme que telles méditations nous conduisent à définir le temps comme une série de ruptures. « Nous ne pouvons plus vraiment attribuer au temps une continuité uniforme quand nous avons pressenti aussi vivement les défaillances de l'être. »⁶⁸

⁶⁷ BACHELARD, Gaston, « La psychologie des phénomènes temporels », in *La dialectique de la durée*, Editions Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p. 33-34

⁶⁸ *Ibid.*

II

L'attente

Au moment de parler de l'attente, généralement nous avons la sensation de parler sur un temps long, étendu dans la durée et la plupart du temps ennuyant, comme une sorte de néant. L'attente est alors un temps vide, sans événements, un temps sans mesure. Si l'on dit que l'attente n'est rien car il ne s'y passe rien, on ne peut pas, par conséquence, sentir ou expérimenter l'attente car elle n'existe pas ; ce serait comme parler d'un temps mort car il est vide. Ainsi, nous pouvons dire que le temps est un terme polysémique – laps, cours, flux, rythme, cycle, moment, période, époque, etc. Nous pouvons également appeler une horloge de plusieurs manières (montre, clepsydre, sablier, pendule, coucou, réveil, etc.). Comment peut-on parler de l'attente au pluriel ? Si l'attente pouvait être un ensemble de termes, il serait facile de trouver une réponse pour expliquer pourquoi on n'aime pas l'attente. Cependant, même si la tâche semble compliquée, l'on pourrait comprendre l'attente comme une espérance, une préméditation, l'avenir, une illusion, la vie, un rêve, une intuition, l'incertitude, etc. Quant aux synonymes du mot attente, nous pouvons citer les suivants : attermoiement, délai, expectative, pause, probation, sursis, suspension, espoir, prévision, etc. À ce stade, le temps au pluriel signifie des laps concrets de temps avec un début et une fin déterminée qui peuvent être conçus dans leur individualité ou bien comme la somme de ces individualités qui génèrent ce temps au pluriel. D'un autre côté, l'attente au pluriel ce sont des émotions concrètes dans le temps avec un début mais sans une fin déterminée, et qui sont conçues pour créer une idée fausse ou vraie qui repose dans notre « salle d'attente » mentale. Ainsi, le temps est un terme et l'attente est une émotion. Par exemple, pendant la journée l'on peut appeler le temps matin, après-midi et soir. Mais, l'attente, pendant une journée pourrait être désespoir, patience ou même violence. L'attente c'est aussi un terme. Si nous imaginons que le terme « temps » représente un arbre, alors le terme « attente » représenterait une branche de cet arbre. Néanmoins, les branches qui sortent du terme attente ne seront que des émotions positives ou négatives. Les branches qui sortent du terme temps ne peuvent pas s'entrelacer entre eux, car, par exemple, l'attente n'est pas la même chose qu'un instant, ou un cycle ne passe pas pareil

qu'un rythme. De plus, chaque terme qui surgit du terme temps a une durée, longue ou courte. Alors, l'on pourrait dire que le temps est synonyme de la durée, car cette dernière peut exister par elle-même, comme le temps. Notre notion de temps est mesurée, contrôlée. Mais, la notion d'attente va au-delà du contrôle. Ce sont les âmes rebelles qui n'utilisent pas de montre et qui attendent l'annonce du temps des montres de la part des autres, avec la promesse qu'il sera bientôt la fin de la journée.

L'attente au pluriel représente donc un ensemble d'émotions. Cependant, faut-il qu'elle soit aussi vécue dans un temps au pluriel ? Une seconde c'est la durée la plus courte qu'on utilise normalement dans une horloge. Dans ce laps de temps beaucoup de choses peuvent se passer. Cependant, quelques-uns diront qu'une seconde est si court qu'il serait impossible que quelque chose d'important ait lieu. Par exemple, quand on dit que la première impression est importante lorsqu'on rencontre une personne pour la première fois, on parle des premières secondes après l'avoir rencontré. D'après certaines analyses qui ont été faites sur l'image, 80% du temps une personne est perçue par son image (corps, façon de s'habiller, etc.), puis, 15% par son expression corporelle (gestes, mouvements), et finalement 5% par son expression orale. Donc, selon ces chiffres, quand quelqu'un nous regarde par première fois, les premières secondes peuvent être si importantes comme le seront nos paroles après quelques minutes. On est corps, mouvement et parole, trois éléments qui peuvent nous définir devant les autres. Un autre exemple concernant l'importance de la première seconde est celui de l'image – très utilisée dans le cinéma – d'une personne qui souffre un accident ou est en train de mourir. Des millions d'images et de souvenirs peuvent venir à la tête de cette personne en une seconde : événements importants dans sa vie, personnes aimées, voyages, anniversaires, moments tristes, choses sans faire, etc. Cette représentation de notre temps avant la fin de nos jours peut être reliée avec l'importance qu'il peut exister dans le temps singulier, c'est-à-dire, dans une seconde. Dans cet instant si court on peut penser à des années vécues. Il s'agit d'un temps où le passé, le présent et le futur peuvent être ensemble ; alors, le temps semble représenter la relation que notre esprit établit à chaque instant entre trois formes différentes de la présence. Ce processus de l'esprit amène aussi des images qui n'ont pas existé, qui ont été vécues que par notre imagination. Pour Bachelard, le regret des occasions manquées dans la vie nous met en présence des dualités temporelles : « Quand nous voulons dire notre passé, enseigner notre personne à autrui, la nostalgie des durées où nous n'avons pas su vivre trouble profondément notre intelligence historique. Nous voudrions avoir à raconter un continu d'actes et de vie. Mais notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage au long des années ; elle n'a gardé que le

souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé. Dans notre confiance, tous les événements sont réduits à leur racine sur un instant. Notre histoire personnelle n'est donc que le récit de nos actions décousues et, en la racontant, c'est par des raisons, non par de la durée, que nous prétendons lui donner de la continuité. Ainsi notre expérience de notre propre durée passée est appuyée sur de véritables axes rationnels ; sans cette charpente, notre durée s'écroulerait. »⁶⁹ Par conséquent, nous pouvons affirmer que la mémoire ne peut pas nous livrer directement l'ordre temporel car d'autres principes d'ordination la soutiennent. Il serait impossible de se souvenir de chaque seconde vécue pendant notre vie, donc, notre esprit ne garde que des moments décisifs qui nous ont marqué et qui vont et viennent souvent à notre tête.

Le temps est la forme vide que viennent remplir les événements. Il faut donc remplir ce temps avec quelque chose, en ce cas, avec nos expériences de vie et notre existence. Si le temps est vide, il est par conséquence irréel. Selon Kant, le temps et l'espace ne sont pas seulement la condition subjective de l'intuition sensible, ils ne sont que cela. « Le temps n'est qu'une condition subjective de notre (humaine) intuition..., il n'est rien en soi en dehors du sujet ». Au sujet de cette argumentation, Chenet signale qu'« indépendamment du sujet et de la fonction qu'ils remplissent en tant que formes *a priori* de la sensibilité, l'espace et le temps ne sont rien (en soi). En conséquence, nous ne pouvons parler du temps qu'à partir du « point de vue de l'homme ». Si nous sortons de la condition subjective, la représentation du temps ne signifie plus rien : « si nous prenons les objets comme ils peuvent être en eux-mêmes, alors le temps n'est rien. Le temps n'est pas quelque chose en soi ni même une détermination objectivement inhérente aux choses ». Il est difficile d'être plus radical quant à la négation d'existence ou de réalité en soi pour le temps et, par là même, pour le devenir, lequel, pris sous la forme du temps, n'a plus qu'une réalité empirique, et nullement une réalité transcendante à l'esprit. En bref, le temps constitue non pas l'essence de l'être, mais la simple forme représentative sous laquelle se constitue la réalité empirique dès lors que le sujet apporte au devenir une structure préexistante : le devenir est comme la matière à laquelle le concept de temps attribuerait une forme. »⁷⁰ Le temps n'existe pas si l'on n'existe non plus. Mais, comme le monde, le temps est là avant et après notre existence, donc, l'on ne peut pas nier sa vie. La lumière du jour et de la nuit nous dit que le temps change, qu'il avance et n'est pas le même que celui d'hier ou que celui de demain. Ce changement nous permet d'avoir la

⁶⁹ BACHELARD, Gaston, « La psychologie des phénomènes temporels », in *La dialectique de la durée*, Editions Quadriège, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p. 34

⁷⁰ CHENET, François, *op. cit.*, p. 79

sensation d'avancer dans le temps, mais, si l'on ne l'appelle pas « temps », quel autre mot utiliserait-on pour décrire ce phénomène ? Quelques fois on dit que c'est la vie qui passe, qui s'écoule en raison des changements qui se produisent en nous : les rides, l'énergie, les maladies, entre autres, nous montrent que notre horloge biologique aura sa fin un jour. Mais, ce poids temporel ne se sentira qu'à notre vieillesse. Le présent c'est aujourd'hui et l'expérience de notre temps est celle de la conscience, de l'esprit et de l'âme qui « tendue vers le futur et retenant le passé, (...) reste toujours *présente à soi* alors même que, dans l'attente, elle se rapporte à un avenir re-présenté, et que, dans le souvenir, elle intériorise le présent sous la forme de présent dé-passé. »⁷¹ L'expérience du temps est l'expérience du temps vécu. Celui-ci est donné à un sujet qui est ici et maintenant. En d'autres mots, le temps est un ensemble de données systématiquement articulées autour d'un moment de présence. Ce moment inclut, selon Chenet, un double horizon de rétention et de protention. « Dans ce que je vis, quelque chose m'est présent, et je suis en même temps présent à moi-même dans cette présence par laquelle les choses me sont données. Mais dans cette présence deux horizons sont inclus. Le terme d'horizon indique bien qu'il s'agit d'une sorte d'extension de la plage du présent, dont les contours deviennent de plus en plus indistincts à mesure que le regard s'éloigne de l'ici et du maintenant. La *rétention* ou souvenir primaire est cette propriété du temps vécu en vertu de laquelle ce qui a été vécu reste d'une certaine manière enveloppé dans le champ de la présence. Le présent ne serait pas ce qu'il est, n'aurait pas l'intensité qui le caractérise, s'il n'avait pas en lui toute cette épaisseur du passé. La *protention* désigne l'horizon d'avenir, qui est également inclus dans le présent. La conscience vivante est toujours tendue vers ce qui est à venir, vers ce qui n'est encore pour elle que sur le mode de la possibilité. Le passé qui est retenu dans le présent vivant contribue à ouvrir celui-ci à ses possibilités, donc à son futur. Une relation s'établit ainsi entre la rétention et la protention, cette relation jouant d'ailleurs dans les deux sens. Car si le passé contribue à esquisser l'avenir, en retour la manière dont le sujet se projette vers ses possibilités contribue à modaliser le passé qui est présent en lui, le passé devant toujours être réinterprété. »⁷² Un autre terme ou émotion – tel que je l'avais proposé pour parler de l'attente – est celui de possibilité. Elle peut être pensée comme une option qui n'a pas une garantie dans l'avenir, c'est-à-dire, dans la possibilité les choses peuvent ou ne peuvent pas avoir lieu. La possibilité de parler dans cette recherche sur l'attente est née, comme je l'ai déjà dit, de l'angoisse de ne pas trouver un objet d'étude. Alors, quand l'idée de parler sur l'attente est née (passé),

⁷¹ *Ibid.*, p. 89

⁷² *Ibid.*, p. 88.

l'angoisse que j'avais dû au développement de cette idée (présent) m'a permis de projeter mes pensées par rapport à mon sujet d'étude (futur). De cette manière, j'ai découvert une nouvelle façon d'expérimenter ces trois présents.

Le temps vécu exerce la temporalité inhérente à l'existence. Donc, ce n'est pas seulement une manière de se situer dans le temps. Pour qu'une expérience du temps soit possible, il faut que la conscience soit capable d'*attente* et de *mémoire*. « Parce que la conscience vit toujours dans ce qui n'est pas encore, dans ce qui *va* être, la substance du présent, ce n'est pas tant l'*attention* (même si le présent psychologique résulte d'un acte synthétique d'attention) que l'*attente*, c'est-à-dire la projection de notre être vers ce qui n'est pas encore. Attendre, c'est sentir qu'entre le moment présent et l'événement attendu, il n'a rien, il ne peut rien y avoir que du temps : pour reprendre l'exemple de Bergson, « si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde (...). Ce fait coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ou rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu. Ce n'est plus une relation, c'est de l'absolu. »⁷³ L'expérience du temps est donnée dans l'attente, dans le sentiment de la nécessité d'attendre l'événement, d'attendre qu'advienne l'avenir, à condition toutefois de savoir reconnaître à l'attente un caractère transcendantal (contredistingué de son sens empirique banal où l'attente est attendue déterminée *de* quelque événement). Selon l'analyse lumineuse de N. Grimaldi, « dans l'attente pure nous faisons l'expérience d'un temps où rien ne se passe, le sujet a dès lors conscience du temps pur comme de l'étoffe même de l'existence, de sorte qu'il faut établir que la conscience du temps est originairement *attente pure*. L'attente est la forme de cette conscience pure que nous avons du temps. »⁷⁴ S'il est vrai, comme l'écrit encore N. Grimaldi, que « la conscience pure est pure attente, que l'attente pure est la forme transcendantale de toute aperception, et que l'attente structure transcendentale toute représentation que nous puissions avoir du temps »⁷⁵, il faut donc poser que sans l'attente l'on ne pourrait avoir aucune conscience du temps. Bien plus, parce que « l'attente est la forme originaire de la transcendance »⁷⁶, alors la substance du présent, ce n'est pas tant l'attention que l'attente, c'est-à-dire la projection de notre être vers ce qui n'est pas encore : l'essence du présent est cette tension, cet élan vers le futur. L'attente, entendue en son sens transcendantal, d'apparaître ainsi coextensive à la vie tout entière, alors qu'au plan de la phénoménologie de l'attente empirique il est loisible de distinguer l'*imminence* de

⁷³ BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, cité par CHENET, François, in *Le temps*, p. 9-10

⁷⁴ GRIMALDI, Nicolas, cité par CHENET François, in *Le temps*, p. 90

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39

l'urgence, ces deux modes de la futurition : l'imminence comme attitude d'expectative passionnée est l'attente passive mais tendue, tandis qu'au contraire dans l'urgence domine le courage, qui est la vertu de l'action et le pouvoir de faire face en allant au-devant du futur. »⁷⁷ Les termes aujourd'hui ou maintenant, utilisés pour parler du présent, existent alors dans une sorte de présent en attente si l'on suit l'idée de Chenet quand il dit que notre conscience vit dans ce qui n'est pas encore. Quand on attend une réponse dans le futur, avant que celle-ci soit réelle, l'on imagine comment on va réagir, quel sera notre comportement. Et lorsque cette réponse a enfin lieu dans notre présent, il y aura peut être des choses qu'on n'attendait pas. Par exemple, imaginer la personne parfaite ou avoir un idéal de la vie en couple et que tout cela soit très différent au moment de partager la vie avec quelqu'un. La projection de notre être vers ce qui n'est pas encore, et aussi la projection qu'on fait de l'autre, fait de notre présent un désir que nous voudrions réel à tout prix. Par exemple, on souhaite être une certaine type de personne ou on souhaite une personne avec qui partager notre vie. Dans le domaine artistique, l'on pourrait également parler de l'attente esthétique. L'attente représenterait alors le temps que le public prend pour contempler une œuvre d'art puis le résultat obtenu après ce travail d'observation. Cependant, d'après Kant, on ne peut pas définir directement l'art par l'esthétique. « L'art comporte un aspect poïétique qui échappe à l'esthétique ; les règles de l'art ne peuvent pas être déduites de l'esthétique puisqu'elle n'est pas la généralisation de ces règles (empiriques). Toutefois, on peut définir indirectement l'art par l'esthétique, ou plutôt les beaux-arts qui, afin d'être reconnus comme tels, doivent susciter le jugement esthétique (en tant que libre jeu de l'imagination et de l'entendement). L'esthétique ne peut pas signifier immédiatement la façon dont l'artiste produit une œuvre, mais elle peut définir médiatement, *par l'attente esthétique*, l'œuvre des beaux-arts (du moins, telle que le philosophe la conçoit). Une œuvre qui contredit cette attente, une œuvre trop explicitement réglée (par une recette pratique ou par un concept), n'est pas une œuvre des beaux-arts. Si, au départ, le désintéressement caractérise essentiellement le récepteur de l'art, l'effet mental que l'objet artistique produit sur lui s'inscrit au bout du compte dans l'œuvre elle-même *par l'effacement du travail qui l'a produite*. »⁷⁸ Cette attente esthétique proposée par Kant est pourtant le temps qu'on se donne afin de pouvoir ressentir le libre jeu des facultés telles que l'entendement et l'imagination. Au départ, le désintéressement (condition du libre jeu) définit pour Kant l'attitude du récepteur. Mais le libre jeu sert aussi à définir

⁷⁷ CHENET, François, *op. cit.*, p. 89-90

⁷⁸ CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Aesthetica, 2008, p.34

l'œuvre d'art ou des beaux-arts : l'œuvre qui a une âme est celle qui satisfait l'idée esthétique. Artiste et spectateur sont alors ensemble dans ce jeu de satisfaction mais chacun avec un tempérament complètement différent. John Dewey affirme qu'on est tous des artistes –jusqu'à un certain point. Cependant, « ce qui nous manque est ce qui distingue l'artiste en acte. Car l'artiste a le pouvoir de s'emparer d'une sorte spéciale de matériau et de le convertir en médium d'expression authentique. »⁷⁹ Emile Zola l'a bien défini quand il a affirmé qu'une œuvre d'art est un morceau de nature vu par un tempérament. Cette phrase nous permet de comprendre que dans le « tempérament » ou dans la « personnalité » de l'artiste et du spectateur se trouve l'explication du fait que l'un et l'autre peuvent avoir des goûts et faire des choix différents. Le style d'une certaine période et le style personnel de l'artiste reflètent cet horizon dialogique qu'est finalement possible entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur.

Précédemment j'avais parlé de l'attente comme émotion pour la différencier des termes que nous utilisons pour parler du temps. Néanmoins, il est possible de parler de quelques sentiments par le biais desquels le temps devient une sorte de figure humaine. « Dans l'*attente*, entendue en son acception empirique, la conscience est ouverte vers un événement extérieur à l'advenir duquel elle est comme suspendue : la conscience y expérimente que le temps du monde n'est pas le sien, de sorte que, pour elle, le temps est détraqué lors même qu'elle forme mille hypothèses contradictoires sur l'éventualité de ce qui est à-venir. Attendre, c'est donc être à la merci de l'événement dans le temps : l'attente est désadaptation au temps. L'*attention* est, au contraire, inattention au temps à la faveur de la concentration du passé et de l'avenir sur un présent actif : être attentif, c'est dominer l'objet dans le temps en exerçant une initiative à son regard. Quant à l'*ennui*, son expérience est aussi topique que celle de l'attente, et il a suscité de fines analyses philosophiques de la part de Schopenhauer, de Heidegger ou de V. Jankélévitch (*L'aventure, l'Ennui, le Sérieux*). La philosophie de Schopenhauer dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* est une métaphysique de l'ennui, lequel se présente comme le *mal endogène du temps* alors même qu'il n'arrive plus à s'écouler, que chaque instant se gonfle et que le passage d'un instant à l'autre ne se fait pas. Alors que dans la vie l'existence et le temps marchent de pair et font corps, dans l'ennui le temps se détache de l'existence et nous devient extérieur : l'ennui est le mal d'une durée qui ne se laisse plus endurer. « Mal de la longue durée » (*Langeweile*) qui signifie que le temps stagne dans et par la dilatation du présent vide et amorphe ; « mal du temps long » qui est le vertige de la vacuité du temps. Qu'est-ce que l'ennui, sinon l'expérience proprement

⁷⁹ *Ibid.*, p. 60

métaphysique d'un temps sans devenir, d'un temps où rien ne fait plus de différence dès lors que nul futur n'est à venir, et que rien n'advient jamais à un présent qui se répète indéfiniment ? (...) Rien ne se passe, car tout se répète à jamais, s'il est vrai que « la devise générale de l'histoire devrait être : *Eadem, sed aliter* (La même chose, mais d'une autre manière) ». S'ennuyer, c'est donc être à la merci du temps lui-même (et non plus à la merci de l'événement dans le temps, comme dans le cas de l'attente) : la durée de l'ennui est une durée hypotendue dont la cohésion n'est plus assurée par l'espérance de l'avenir. »⁸⁰ Heidegger, de son côté, décrit les trois cercles de l'ennui : « Il y a d'abord l'ennui objectif, résultant de ce que quelque chose nous ennue : le temps traîne ; puis il y a l'action même de s'ennuyer auprès de, c'est-à-dire le 'je m'ennue' au sens subjectif du terme : le temps semble s'être suspendu pour nous et nous laisser en place, d'où la mélancolie ; enfin, on constate le pur fait de s'ennuyer : c'est l'ennui au sens neutre, 'on s'ennue' ou 'ça s'ennue', qui marque le caractère propre de notre temporalité : le temps est éprouvé comme ce qui nous retient prisonnier et comme désarticulé, c'est un temps figé ou démembré. La 'mise en suspens' du temps est la structure première de l'ennui : il n'y a de 'mise à vide' des choses, de soi-même, du monde que parce que leur temporalité peut se mettre en suspens. Seul l'ennui défait la synthèse du temps : toute la durée est disponible, mais inerte et désarticulée. L'acuité du temps s'étant émoussée, la vide de l'ennui frappe de nullité toutes choses, tous les sentiments, tous les affects pour ne laisser subsister qu'une nébuleuse, qu'un brouillard. »⁸¹ Ainsi, à certaines occasions, parler de l'attente c'est parler de l'ennui. Pourquoi ? Car l'attente est considérée comme un moment de non-activité, de non-action où rien ne se passe. C'est plutôt une chose négative pour quelques-uns, une sorte de vide dans le temps où l'on a besoin qu'il y ait de l'action. Comment fait-on pour remplir ce vide temporel dans notre durée ? L'attente peut être un moment de détente pour fumer une cigarette ou lire quelques pages d'un livre, mais aussi, un moment d'angoisse pour attendre le résultat d'un examen médical, la réponse d'un travail, etc. Bref, dans la détente et l'angoisse on génère des sentiments, cependant, on ne se soumet pas trop à l'attente pure, sans interruptions ou distractions. On a toujours besoin de remplir le vide. Celui-ci peut aussi représenter une troisième option, un moment ou bien un prétexte pour le changement. « Je préfère m'ennuyer ailleurs » me disait un jour une amie comme prétexte de son prochain voyage à l'étranger. Un voyage, l'étranger ou la vie ailleurs amène toujours de nouvelles expériences et sources d'inspiration. Ce sont des outils de travail pour beaucoup de personnes qui cherchent ailleurs une nouvelle façon de vivre et de voir les

⁸⁰ CHENET, François, *op. cit.*, p. 93-94

⁸¹ *Ibid.*, p. 94-95

choses avec plus d'enthousiasme. Les « ailleurs » donc, présentés comme des lieux inconnus ; l'exotisme, le destin, le changement, une carte, etc. Ces ailleurs sont même parfois contenus dans ce que nous sommes : notre corps, notre façon d'être, de parler, de s'habiller et même dans la recherche infinie de savoir qui sommes nous. L'idée de vivre l'attente ailleurs coïncide avec la proposition de Heidegger quand il parle des options pour éviter l'ennui dans le temps : « La thérapeutique de l'ennui consiste traditionnellement en l'art de s'absenter de soi, de trouver des dérivatifs dans l'action, les nouveautés, la sociabilité, etc., de manière à réintégrer le cours du temps et à retrouver, dans l'aventure, la condensation passionnée du vrai devenir. »⁸²

Revenons à la problématique de l'attente dans le domaine artistique. Nous pouvons définir le moment où l'attente naît comme une esthétique du vide ou bien une esthétique de l'attente. Mais, cette attente ne naît pas, c'est le temps qui naît à chaque instant, donc elle serait plutôt le résultat de la façon dont nous vivons le temps. Cependant, comme dans un film, l'attente a un début et une fin ; il y a des cas extrêmes où l'attente est infinie, jusqu'à la mort, mais, normalement l'on compte les attentes comme des instants qui finissent à un certain moment. Donc, si elle est considérée comme une chose qui a une fin, mais aussi comme le futur, tel que l'affirme Saint Augustin, le temps véritable serait ainsi dans l'avenir. De là, le primat de l'avenir au sein de la temporalisation. « L'avenir représente donc la première ek-stase du temps, la dimension originelle du temps, le sens authentique de la temporalité se temporalisant. C'est à partir de son avenir que l'existant se rapporte authentiquement à son passé, la seconde ek-stase étant l'avoir-été. Le croisement de ces deux ek-stases constitue, dans l'entre-deux, le présent : c'est le phénomène unitaire d'un *être-à-venir* qui *rend présent en ayant été*, c'est-à-dire constitue son présent comme possibilité d'être, dans laquelle il y va de son être. »⁸³ Un temps qui a existé et un autre qui n'existe pas encore créent notre perception, nos sensations, nos images mentales, etc. Toutefois, le sujet n'est pas seulement celui qui interprète, déchiffre ou ordonne une matière sensible. D'après Merleau-Ponty, « La matière est « prégnante » de sa forme, ce qui revient à dire, en dernière analyse, que toute perception a lieu dans un certain horizon, et enfin dans le « monde » que, l'un et l'autre nous sont présents pratiquement plutôt qu'ils ne sont explicitement connus et posés par nous, et qu'enfin la relation en quelque sorte organique du sujet percevant et du monde comporte par principe la contradiction de l'immanence et de la transcendance. »⁸⁴ Le

⁸² *Ibid.*, p. 95

⁸³ *Ibid.*, p. 113

⁸⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le primat de la perception*, Editions Verdier, 1996, p.42

rôle de la matière dans la détermination des formes et des significations qui nous entourent est important pour notre conception de la réalité. Reprenons la discussion concernant l'œuvre d'art *Roden Crater* de James Turrell et discutons les problématiques soulevées par cette œuvre : la notion de l'attente dans le désert et la lumière comme matière. S'il existe l'hypothèse de l'existence d'une matière noire dans l'univers, pourrait-on aussi parler d'une matière blanche pour faire référence à la lumière ? Et comment la contemplation de cette dernière est influente dans notre perception du temps dans un lieu complètement isolé du monde ?

III

CHAPITRE III

I

La lumière et l'attente comme expérience

Les nouvelles variations dans le travail de James Turrell pour apprécier la lumière et au même temps pour « tromper » la perception, lui ont permis de créer une œuvre dans le désert qui réunit le regard subjectif de l'artiste sur l'objet de son désir artistique. L'œuvre *Roden Crater* représente l'expression maximale des travaux de Turrell. Elle est réalisée à l'intérieur d'un cratère situé dans le Painted Desert, un des paysages les plus illuminés de la Terre. La série *Skyspaces* – des pièces avec des découpes faites dans le plafond afin d'apercevoir un morceau de ciel –, est un exemple net du but de la construction de chambres dans le cratère. Cette série est d'une grande richesse. Elle met en exergue la volonté de l'artiste de mettre la coupole infinie du ciel, avec ses constellations fascinantes, à la portée de l'homme. Les chambres du *Roden Crater* font exister l'union entre vision intérieure et extérieure ; elles ont été faites sous l'influence des constructions de certaines civilisations anciennes, en suivant des pratiques artistiques très anciennes dans la structuration de la lumière pour marquer certains événements. Selon Turrell, il utilise la structuration de l'espace intérieur pour contrôler et pour former la lumière naturelle et artificielle ; il travaille l'architecture de l'espace pour trouver le moyen de donner une forme à la lumière, ainsi il nous fait croire que nous pouvons la toucher avec nos yeux : « Un grand nombre de fois, nous regardons le ciel en pensant qu'il est très loin. Mais je fais ces espaces appelés *Skyspaces*, qui apportent le ciel par-dessus de l'espace où vous êtes à l'intérieur, donc, il n'est pas plus loin, vous êtes en contact étroit avec lui. En étant dans le désert du Sahara, on a le sentiment que ce lieu amène plus près de nous les étoiles et la Voie lactée, parce que vous les voyez tellement mieux et ils se sentent beaucoup plus proche de nous. Donc, l'idée d'une réalité plus intense, d'une supra-réalité, ce sont des situations dont j'en profite pour faire mon travail. Cette réalité est positive, mais avec des effets presque comme les drogues. »⁸⁵

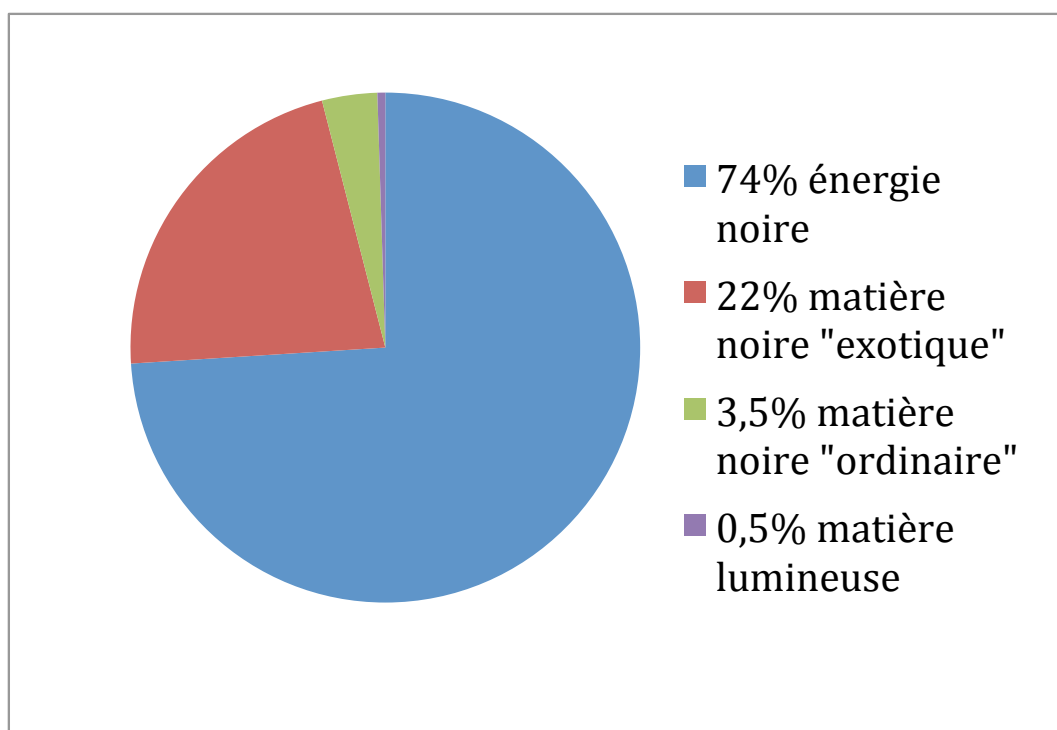
Pour continuer avec ces notions sur la lumière et l'influence que celle-ci a dans le

⁸⁵ SINNREICH, Ursula, *Op. cit.*, « Transformations of light », p. 46. Traduit de l'anglais par l'auteur

travail de Turrell, il faudrait s'interroger tout d'abord sur la façon dont la lumière est née. À ce propos, je ferai référence à la théorie du « Big Bang » qui décrit notre univers comme issu d'une dilatation rapide, mieux dit comme une explosion pendant une époque dense et chaude qu'à connu l'univers il y a 13,8 milliards d'années. « L'univers est né il y a environ 14 milliards d'années à partir d'un état extrêmement petit (10^{-33} centimètre), chaud (10^{32} degrés Kelvin) et dense (10^{96} grammes par centimètre cube), dans une explosion fulgurante, le « big bang », qui a donné naissance au temps et à l'espace. À partir d'un vide rempli d'énergie et de dimension subatomique, l'univers a construit successivement électrons, protons et neutrons, atomes, étoiles, galaxies, planètes et êtres vivants. Pendant les 2500 premières années, la lumière domine. C'est elle qui dicte le rythme de l'expansion universelle. L'énergie de la matière est si négligeable qu'elle n'a pas d'influence. La lumière primordiale est apparue pendant la période infinitésimalement courte de 10^{-35} à 10^{-32} seconde, à la fin d'une folle période d'expansion exponentielle de l'univers appelée « inflation », pendant laquelle l'univers passe de la taille d'un centième de milliardième de proton (10^{-24} centimètre) à celle d'un superamas de galaxies (10^{26} centimètres). Cette lumière primordiale va donner naissance au contenu matériel de l'univers. (...) À cause de son expansion, l'univers, très chaud, se refroidit, ce qui permet l'élaboration de structures de plus en plus complexes. En effet, la température est synonyme de mouvement. Dans un univers trop chaud, les structures qui se forment s'entrechoquent donc violemment et sont inexorablement détruites. À la 100^{e} seconde, la température de l'univers est assez basse (un milliard de degrés) pour que se forment les premiers noyaux d'atomes, ceux de l'hydrogène (composé d'un proton) et de l'hélium (composé de deux protons et de deux neutrons), les deux éléments chimiques les plus abondants et les plus légers de l'univers. »⁸⁶ Cette théorie du « Big Bang » peut nous éclaircir les questions qu'on se pose toujours sur notre existence et l'existence de notre univers. On vient de voir que la lumière est donc née au moment de cette explosion dans un univers qui était très petit, chaud et dense. Cet événement a donné naissance au temps et à l'espace d'où personne ne peut s'échapper. L'expansion de l'univers est mue par une mystérieuse énergie noire, laquelle constitue 74% de tout ce qui existe dans l'univers. « Comme le yin est inséparable du yang, l'ombre est indissociable de la lumière. La matière lumineuse des étoiles et des galaxies ne représente en fait que 0,5% du contenu total en masse et énergie de l'univers. Nous vivons dans un univers dominé par les ténèbres, ce que les astronomes appellent la « masse noire » et « l'énergie noire ». Nous savons que la masse noire

⁸⁶ THUAN, Trinh Xuan, « Ombre et lumière dans l'univers », in *Voyage au cœur de la lumière*, Editions Découvertes Gallimard, Sciences et Techniques, 2008, p. 56, 58

est omniprésente car c'est sa gravité qui retient les étoiles et le gaz d'hydrogène dans les galaxies, et les galaxies dans les amas, malgré des mouvements qui tendent à les faire s'échapper. Sans la présence de la masse noire, galaxies et amas se seraient disloqués il y a bien longtemps. En faisant le recensement de la masse totale de l'univers, lumineuse et non lumineuse, l'astrophysicien arrive à 26% du contenu en masse et énergie de l'univers. Puisque la masse lumineuse ne représente que 0,5%, cela veut dire que la masse noire de l'univers est quelque 50 fois plus importante que sa masse lumineuse. Environ un septième de cette masse noire est faite d'atomes (protons, neutrons et électrons), mais le reste, appelé matière noire « exotique », est de nature inconnue. Qu'en est-il des 74% restants ? Ils sont constitués par l'« énergie noire », mystérieux champ d'énergie qui baigne tout l'univers et exerce une force « antigravité » répulsive, supérieure à la force de gravité attractive de la matière. C'est elle qui est responsable de l'accélération de l'expansion de l'univers, découverte en 1998. »⁸⁷



Source : THUAN, Trinh Xuan, *Voyage au cœur de la lumière*, Editions Découvertes Gallimard, Sciences et Techniques, 2008, p. 66

Ceux qui croyaient que la lumière était le phénomène naturel le plus vaste du monde, se sont trompés car il est clair qu'on habite dans un univers dominé par la pénombre. Auparavant j'ai parlé du temps en tant que forme vide que les événements viennent remplir. Par conséquent, si le temps est vide, il est alors irréel. D'un autre côté, la lumière, ensemble d'ondes électromagnétiques visibles par l'œil humain, est intimement liée à la notion de

⁸⁷ *Ibid.*, p. 66-67

couleur et son déplacement est en ligne droite dans tout milieu transparent homogène, en particulier le vide ou l'air. Si on relie maintenant ces deux idées du temps vide et le voyage de la lumière à travers le vide, il serait donc possible de dire que la lumière se déplace à travers le temps qui n'existe pas. Mais, on vient de voir que les sources de lumière dans l'univers ne sont pas seulement le soleil ou la lune ; il y a plusieurs points de lumière qui nous permettent de contempler un tant soit peu le ciel tel qu'il est. « Le cosmos est peuplé d'une multitude de sources lumineuses individuelles. Les plus brillants sont les quasars, situés pour la plupart aux confins de l'univers : la lumière du plus lointain quasar connu a mis 13 milliards d'années, soit 93% de l'âge de l'univers, pour nous parvenir. Parce qu'ils sont si lointains, les quasars apparaissent comme une source de lumière ponctuelle, analogue à une étoile. D'où leur nom, quasar, contraction de l'anglais *quasi star*. Leur brillance peut atteindre quelque 100 000 fois celle de la Voie lactée, autant que celle de 10 millions de milliards de soleils réunis. Encore plus extraordinaire, cette énergie est concentrée dans un volume à peine plus grand que celui de notre système solaire. Les astrophysiciens pensent que cette énergie provient d'un objet extrêmement compact dont le champ de gravité est si intense que toute lumière ou matière qui y tombe ne peut plus en ressortir : un trou noir. Le trou noir réside au cœur d'une galaxie-hôte et happe par son énorme gravité les étoiles qui s'aventurent trop près, les étirant comme des spaghettis et les déchiquetant. Le gaz des étoiles martyrisées tombe en spirale vers la bouche béante du trou noir, formant un « disque d'accrétion » aplati et rayonnant de tous ses feux avant de disparaître à tout jamais dans le trou noir. La fabuleuse énergie du quasar requiert un trou noir supermassif d'environ un milliard de masses solaires. Les galaxies dites « à noyau actif » ou « actives » constituent le deuxième groupe de sources lumineuses individuelles. Elles émettent une énergie fantastique, autant que dix Voies lactées rassemblées, concentrée dans une région centrale très compacte, le « noyau ». Les galaxies normales, qu'elles soient de forme spirale, comme la Voie lactée et sa voisine Andromède, ou de forme elliptique, arrivent en troisième place. Il en existe environ cent milliards dans l'univers observable. Elles sont des dizaines, voire des centaines de milliers de fois moins lumineuses que les quasars. »⁸⁸

Quand on parle de la lumière et de l'ombre on pense tout de suite en blanc et noir. Ces deux couleurs, qui n'étaient pas jadis considérées comme telles, sont les deux contrastes les plus forts dans l'œuvre *Roden Crater*. Lorsque Turrell signale que nous pouvons toucher la lumière avec nos yeux, il confirme d'une certaine façon la capacité de l'œil à ressentir. Mais, avant de se demander si le noir et le blanc sont des couleurs ou pas, il faut signaler que la

⁸⁸ *Ibid.*, p. 60-61

signification de la couleur peut aller au-delà de ce que l'on peut apercevoir. Selon l'ingénieur chimiste Maurice Dérivé, il est erroné de croire que la couleur est une matière ou une fraction de lumière : elle est une sensation. « L'être humain, comme tous les êtres vivants, se meut et se manifeste dans un monde qui baigne dans les vibrations de l'éther. Celles-ci provoquent de manières diverses, par émissions, absorptions et réflexions, un complexe de radiations dont la répartition et l'équilibre sont indispensables aux êtres vivants qui s'y sont normalement adaptés et dont les variations influencent profondément ces êtres. C'est en particulier le fait du sens de notre vision. Ce sens dirige la majeure partie de nos actes. Il est dans la dépendance de la lumière et de la couleur qui est son accompagnement. »⁸⁹ Pour dire ce qu'est la couleur, nous dépendons de nos yeux. Comme c'est un processus subjectif de la pensée et de la perception, son sens peut changer en fonction de la façon dont on perçoit chaque couleur. Par exemple, pour l'artiste belge Henri-Jean Closon, « L'univers des abeilles, comme l'univers du chien, et de même certainement l'univers propre de chaque plante et de chaque animal sont différents du nôtre, ne serait-ce que par la manière de voir la couleur. Nous « intussusceptionnons » le monde par tout notre être ; chacun de nous prend du rythme de l'univers ce qu'il peut recevoir ; les couleurs n'existent pour nous que par notre œil, et selon notre œil. Tout ce que l'homme voit est couleur pour l'homme, subjectivement bien entendu, mais tout est subjectif pour l'homme, et je dirais même, subjectif par interactions, par relation du sujet à l'objet, véritablement, grammaticalement, sémantiquement parlant, par le verbe sans lequel il n'est pas de sujet ni d'objet. Ce qui est vrai aussi spirituellement parlant. Que l'homme se pense objectif et non subjectif - sujet du verbe -, alors la couleur nous l'enseigne, c'est pour lui comme s'il niait son œil. »⁹⁰ D'un autre côté, la couleur est une sensation pour nos yeux ; cette sensation est un mélange de rouge, de bleu et de vert qui correspond aux maximums d'absorption des cônes de la rétine et laquelle est reçue par l'intermédiaire de notre œil quand il regarde un élément coloré. « Ainsi la couleur, sensation physiologique, est impérativement liée à trois dimensions : - la nature de l'objet ; - la lumière qui l'éclaire et qui permet à l'œil d'en recevoir le message ; - l'œil qui perçoit ce message et le communique au cerveau. Cette triple dépendance de la couleur est impérative et devra être présente à l'esprit chaque fois que celui-ci aura à raisonner ou examiner un problème de couleur. »⁹¹ La couleur noire possède plusieurs sens et pendant certaines périodes elle a été

⁸⁹ DÉRIVÉ, Maurice, *La couleur*, collection Que sais-je ?, Edition Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p. 3

⁹⁰ BILLOT, Jacques, *Sur l'art, l'homme et la vie, entretiens avec Closon*, Société Française de Presse, Paris, 1964, p. 43

⁹¹ DÉRIVÉ, Maurice, *op. cit.*, p. 3

considérée comme une non-couleur. Elle a aussi été comparée aux états d'humeur, aux rangs sociaux et symboliquement elle a eu une forte puissance. « Comme le blanc son compère, à qui du reste il n'a pas toujours été lié, le noir avait progressivement perdu son statut de couleur entre la fin du Moyen Âge et le XVII^{ème} siècle : l'apparition de l'imprimerie et de l'image gravée - à l'encre noire sur papier blanc - avait donné à ces deux couleurs une position particulière que la Réforme protestante d'abord, les progrès scientifiques ensuite avaient fini par situer hors du monde des couleurs. Lorsque Isaac Newton découvre le spectre à l'horizon des années 1665-1666, il met en effet sur le devant de la scène un nouvel ordre des couleurs au sein duquel il n'y a désormais plus de place ni pour le blanc, ni pour le noir. C'est une véritable révolution chromatique. Pendant près de trois siècles, le noir et le blanc ont donc été pensés et vécus comme des « non-couleurs », voire comme formant ensemble un univers propre, contraire à celui des couleurs : « en noir et blanc » d'un côté, « en couleurs » de l'autre. En Europe, une telle opposition a été familière à une douzaine de générations et, même si elle n'est plus guère de mise de nos jours, elle ne nous choque pas vraiment. Nos sensibilités, toutefois, ont changé. Ce sont les artistes qui les premiers, à partir des années 1910, ont peu à peu redonné au noir et au blanc le statut qui avait été le leur avant la fin du Moyen Âge : celui de couleurs authentiques. »⁹²

Les couleurs, décrites comme des sensations, ont tant de sens dans notre culture qu'un monde sans couleurs est difficile à imaginer. Quand on éteint la lumière de notre chambre le soir et après quelques minutes d'attente, on sort de l'obscurité profonde dans laquelle nos yeux n'ont pas un point visuel fixe, pour commencer à percevoir les choses qu'il y a dans la chambre. On n'est pas capable de distinguer les couleurs, tout devient d'une couleur difficile à décrire. C'est foncé, donc, on dit que c'est noir. Mais, le peu de lumière qui peut passer à travers la fenêtre de la chambre nous fait penser que presque toutes les choses ont la même couleur. Si on se réveille dans la même chambre à sept heures du matin, il y a déjà de la lumière à l'extérieur, mais, dans la chambre on la perçoit très peu car les rideaux sont fermés. Puis, les objets présents dans la pièce commencent à prendre une couleur, mais, c'est encore indéfini. En un instant, on peut se croire dans un monde en blanc et noir, ou dans une scène d'un film des années quarante. Par exemple, si on regarde une bouteille d'eau mise sur une table de la même chambre et à la même heure et on regarde les lettres de la marque de la bouteille, il est très difficile de définir quelle est la couleur des lettres, puis, elles semblent noires, elles sont perçues comme noires, même si elles sont rouges sous l'action de la lumière.

⁹² PASTOUREAU, Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2008, p. 11-12

Le noir fait nos nuits, la fin de nos journées ; quand nous fermons les yeux pendant la journée, on sent la lumière dans le noir de nos yeux fermés, mais, si nous couvrons nos yeux avec nos mains, cette sensation change, l'expérience est différente et la couleur noire se manifeste dans un univers visuel qu'on ne sait pas bien décrire. Cette rencontre intime entre nous et le noir est aussi évident dans les chambres de James Turrell. L'expérience dans le cratère donne au spectateur l'opportunité de se perdre dans le temps et l'espace. La lumière qui traverse les pièces du cratère joue avec la lumière artificielle installée dans ces espaces pour faire croire à la perception que la lumière est condensée dans notre champ de vision.

La lumière a toujours été un sujet dans l'art, mais, dans le cas de Turrell, il veut mettre le spectateur directement devant la lumière et de cette manière il peut la voir avec ses yeux et non pas avec les yeux de l'artiste. Cette expérience avec la lumière peut devenir quelque chose de spirituelle, au point d'expérimenter le temps à travers la lumière ; le cratère n'est que le support physique pour que ceci soit possible. De plus, avec les installations de Turrell, le spectateur est destiné à être témoin de la lumière et à la percevoir comme une présence physique et non pas seulement comme quelque chose qui illumine le reste du monde. Si l'on compare la lumière avec la notion du temps qu'on peut avoir dans le cratère, on va voir que le temps se manifeste autrement. Peut être passe un peu plus lentement car lorsque le spectateur est à l'intérieur du cratère, il est déjà à l'intérieur de l'œuvre et cette confrontation avec l'observateur donne lieu à la rencontre entre les limites de sa perception et le monde de l'imagination. Parler d'un temps imaginé c'est déjà parler du futur. Lorsqu'il doit imaginer le temps, le spectateur peut penser à l'attente dans le sens de où elle signifie l'écoulement du temps intime où l'espoir et l'espérance entrent en jeu pour faire partie de ce processus individuel de contemplation de la lumière. « L'espoir et l'espérance consistent tous deux en une attente et regardent, certes, tous deux vers le futur, mais il convient de marquer une distinction phénoménologique entre ces deux sentiments dans la mesure où ils diffèrent quant à leur structure d'intentionnalité (distinction qui n'est pas sans évoquer celle entre la peur et l'angoisse). L'*espoir* est de l'ordre du désir : l'espoir comme sentiment spontané est la direction de nos pensées vers l'avenir lorsqu'elles sont tournées vers un événement précis ou la possession de biens matériels. L'espoir concerne la vie terrestre et porte effectivement sur « quelque chose », l'objet étant ici un événement précis ou un bien temporel futur, tandis que l'espérance a trait à la vie éternelle et est « sans objet », étant polarisée par l'intemporel ou les biens spirituels. En bref, l'espoir est une tension de l'âme (*erectio animi*), provenant d'un désir et d'un jugement de probabilité, tandis que l'espérance est une vertu théologique, issue de la charité et de la foi. On a l'espoir qu'il fera beau demain, mais on a l'espérance de se bien

conduire ou de faire son salut, dans l'acception religieuse du terme. Autrement dit, l'espoir est une détermination du *terminus ad quem* de l'espérance, qui n'est cependant jamais complète et ne peut métamorphoser cette espérance en certitude. Dans l'espoir l'incertitude et l'imprévisibilité dominant en raison de la séparation des moments du temps, dont on ne sait jamais si le prochain ne sera pas le dernier, en raison aussi de toutes les circonstances fortuites qui peuvent s'opposer à nos vœux et parce que l'impossibilité de prévoir ouvre le champ au pari : toujours dans l'expectative, l'espoir est inquiet. L'*espérance*, au contraire, si elle est également une visée sur le futur, est tout indéterminée, elle n'a pas d'objet propre, parce que son objet est « tout » : on n'espère pas que telle ou telle chose arrive dans l'attente que telle ou telle offrande du monde nous échoie, on espère tout court, absolument. L'espérance, le pari, la foi ou le pressentiment mettent en jeu un mode de connaissance incertain par essence, qui ne rentre pas dans les catégories du raisonnable. Mais si l'espérance est tâtonnante, sans sécurité définitive, l'incertitude de l'espérance est ici accidentelle, car, participant davantage de la certitude, elle est une possession anticipée qui possède déjà : alors que l'espoir est inquiet, l'espérance, dans la mesure où elle est un « pas encore » qui se manifeste paradoxalement comme l'exigence d'un « dès maintenant », est une attente certaine. »⁹³

L'attente certaine ou incertaine est présente dans l'expérience esthétique du *Roden Crater*. Du point de vue de la religion, parler de foi c'est parler de la certitude des choses invisibles et avec ceci, l'on peut aussi compter trois attitudes fondamentales dans la constitution de l'espérance : la patience, la confiance et l'attente. Ces trois attitudes sont aussi nécessaires pour être spectateur du cratère de Turrell. Dans le chapitre I, j'ai parlé sur l'expérience vécue à l'intérieur de l'installation lumineuse *Cherry* et *Awakening*, deux œuvres qui m'ont permis de vivre d'un peu plus près ce qu'on ressent lorsqu'on est à l'intérieur d'une œuvre de Turrell. Ici, comme dans le cratère, la foi joue un rôle important, voire déterminant au moment d'observer le travail avec la lumière. Elle n'est rien, elle n'est pas la représentation de quelque chose, mais nous, les êtres humains, on aime la comparer avec des choses spirituelles ou des choses qui viennent de l'au-delà. Tout d'abord, dans le cratère, le public est déjà convaincu de l'œuvre à cause de l'espace où elle se situe. Deuxièmement, la rencontre avec la lumière dans cet espace non conventionnel du monde fait que l'expérience soit unique. À partir des visites des deux œuvres de Turrell que j'ai réalisées lorsqu'elles ont été exposées au Grand Palais, je me suis rendue compte que la patience, la confiance et l'attente ont toujours été présentes pendant le temps que j'ai passé en contemplant les œuvres.

⁹³ CHENET, François, *op. cit.*, p. 170

Cette attente peut devenir un temps sans ennui, tout dépend de l'état d'esprit de la personne qui se trouve à l'intérieur de l'œuvre. Le cratère, tout comme les *Skyspaces*, est un espace ouverte au ciel où le public peut contempler le passage de la lumière pendant la journée et pendant la nuit, avec les étoiles. Ces lieux permettent que l'expérience soit plus personnelle car dans le cas du cratère, Turrell permet aux visiteurs d'entrer en petits groupes de maximum quatre personnes. L'idée est de rester pendant un jour dans ces lieux solitaires pour vivre l'expérience du silence absolu. Il s'agit d'une sorte de retraite qui permettrait d'expérimenter le silence individuellement. En d'autres mots, la personne assiste pour observer et ressentir ce qu'on connaît depuis toujours mais autrement. Pour ces raisons, il est possible de dire que l'expérience dans le *Roden Crater* peut posséder les caractéristiques d'une expérience religieuse. Le silence extérieur et intérieur, le temps intime, l'attente qui devient espérance, la lumière naturelle et artificielle, la liberté d'imaginer à partir de l'expérience et non pas des représentations visuelles comme dans d'autres types d'art, etc., toutes ces raisons expliquent pourquoi contempler un espace artistique dans un désert peut être si spécial. De plus, même si le travail de Turrell donne l'apparence d'être simple, voire sans contenu et facile à faire, il y a derrière toute une recherche sur la lumière et la perception. Les études réalisées par Turrell lui ont permis de réaliser un travail simple, épuré et propre. Il faut absolument comprendre ses idées sur la perception afin de mieux apprécier ses œuvres. Celles-ci sont le résultat de la simplification de l'expression artistique. En ce qui concerne le *Roden Crater*, il peut arriver que le message que Turrell veut faire passer avec la construction des chambres ne soit pas très clair au début pour la personne qui ne connaît pas l'artiste. Cependant, la simplicité volontaire qu'existe dans la construction de ce lieu incite à l'observateur à réfléchir par le biais d'un procédé d'autoexploration méditative, tel que nous pouvons aussi l'expérimenter avec quelques peintures de l'expressionnisme abstrait.

Un autre point important et comparable avec la construction de l'expérience esthétique est celui du temps que James Turrell a dédié à la construction du *Roden Crater*. À ce stade, il faut se demander en quoi se différencie l'expérience du spectateur avec celle de l'artiste. Il est évident que dans l'expérience artistique il y a aussi tout un processus intime et solitaire entre la pensée de l'artiste et ce qu'il veut faire. De son côté, Turrell est très intéressé par la vision intérieure et cet imaginaire rejoint parfois le monde. Le point de jonction entre vision intérieure et regard sur le monde n'est qu'une métaphore pour désigner, par exemple, la série *Skyspaces*, des espaces qui sont ouverts sur un océan d'air et de volumes dans lesquels le spectateur se trouve. « La nature de mon travail c'est la mise en forme de la lumière. Si vous préparez des bronzes avec de la cire, vous faites des formes avec vos mains comme avec

l'argile. Vous pouvez aussi utiliser le bois, sculpter la pierre, assembler des morceaux de bois ou encore souder des pièces de métal. Mais vous ne pouvez pas travailler la lumière de cette façon. C'est d'avantage comme le son dont vous fabriqueriez l'instrument qui l'émet. (...) Les multiples variations de la lumière sont, pour moi, source d'inspiration. En particulier, quand la lumière traverse le rideau de la forêt et crée des rais éblouissants au sein de la pénombre et heurte le tapis forestier. Cette sensation physique de la lumière est très importante pour moi. Les œuvres telles que les *Skyspaces* le montrent puisqu'elles donnent cette impression d'enfermement tout en étant ouvertes à la lumière. (...) Je m'attache à organiser l'espace. Pour contrôler la lumière je dois trouver une structure comme le peintre, un châssis de toile. L'architecture du lieu est une structure que vous ne devez pas voir. Par exemple, les murs sont si bien préparés que vous n'y prêtez pas attention. Les murs n'ont aucune signification, pour moi, ils doivent être bâtis de telle sorte que le regard ne s'y arrête pas. Je m'intéresse au lieu, au territoire et à la manière dont nous l'habitons avec conscience. Cette sensation est structurée par l'expérience et pour cela, j'utilise le lieu où vous êtes. Par exemple, une coquille, ou un cube comme les *Skyspaces*, *Meeting* ou *Meeting 2*. Travailler la lumière ainsi est une pratique ancestrale qui précède la peinture sur chevalet de milliers d'années. Les anciens s'en servaient aussi pour établir leur calendrier. Et il existe des constructions ici dans le sud-ouest comme les Kivas (Annexe No. 6) chez les Hopis, chez les Mayas aussi ou encore en Egypte avec *Abu Simbel*. »⁹⁴

Les Hopis, appelés les *hommes du ciel* comme les tibétains, vivent « dans le ciel », sur le haut plateau des Mesas, en Arizona, où ils ont construit leurs villages. Leur engagement avec le ciel, lequel les rapproche du vol, ressemble à la façon de travailler de Turrell, quand il affirme que voler est pour lui une source d'inspiration et que le ciel est devenu pour lui son atelier. Les Hopis ont construit les Kivas, chambres souterraines d'où ils observent la lumière et les phénomènes célestes qui se reflètent à l'intérieur de ces espaces, en particulier le lever du soleil au solstice d'hiver. La Kiva est le sanctuaire et lieu de réunion souterrain, sur son sol, on trouve au centre de la pièce un petit trou bouché par une pièce de bois que les Hopis ouvrent pendant qu'ils font leurs rituels. Le trou s'appelle *sipaapu*. Quand le trou est ouvert, c'est pour communiquer avec ceux qui sont morts ou qui ne sont pas nés. Dans le plafond de la kiva il y a aussi un trou, lequel sur le sol du village. Pour descendre il y a une échelle en bois. Les kivas servaient, et servent encore aux Pueblos (Hopi, Zuñi, Zia, Taos etc.) de chambre de cérémonie mais aussi de retraite et de réunion. Le groupe amérindien Anasazis

⁹⁴ ASSCHER, Carine, *op. cit.*

pratiquaient jadis une cérémonie rituelle dans la Kiva pour obtenir la guérison de quelqu'un qui tombait malade dans le village. Ils priaient aussi pour qu'il pleuve, ou pour que la chasse et les récoltes soient bonnes. Pour les Hopis, entrer dans la Kiva c'est changer de temps. Le passé, le présent et le futur se rencontrent et ce phénomène on peut le vivre aussi à partir de l'expérience faite des œuvres de Turrell telles que *Meeting*, chambres en forme de cube qui sont à l'abri de la lumière du jour et, lorsque le spectateur entre dans cette pièce et relève la tête, il peut regarder la lumière à travers l'ouverture qu'il y a dans le plafond. La manière dont Turrell fait ce travail en l'absence de la notion d'image n'est pas sans lien avec son éducation Quaker. Les Quakers, comme les Hopis, ont un lieu pour leurs rituels appelé *Meeting house* où ils y vont afin de rentrer en soi-même, afin d'accueillir la lumière. « L'œuvre intitulée *Meeting* a deux significations : la première est Quaker et renvoie à mon éducation très conservatrice que caractérise aujourd'hui une approche de l'art sans aucune représentation mais liée à de très anciennes pratiques. Les Quakers se recueillent devant la lumière. Cette introspection, c'est comme entrer dans une de ces chambres noires pour mieux voir la lumière et mieux la ressentir. Entrer dans la Kiva, c'est littéralement pénétrer la terre, attendre le royaume spirituel. Ce n'est pas si loin de la méditation, quand, à l'abri de toute influence on cherche le Chemin et ce qui rend cette faible lumière si puissante. »⁹⁵

La relation entre la notion du temps et les œuvres de Land Art est si proche que certains artistes ont travaillé autour de cette question. Les concepts que les artistes formulent pour leurs créations empruntent à toutes sortes de domaines, historiques, scientifiques, littéraires et artistiques. Selon Tiberghien, le discours qui résulte de cette recherche forme un ensemble d'hypothèses qui, « à la différence des hypothèses scientifiques, n'obéit à aucun impératif de simplicité ou de non-contradiction interne, par exemple, et n'a de surcroît aucun caractère systématique. C'est un ensemble de théories dont la valeur est essentiellement opératoire. Des théories atemporelles et indépendantes des conditions d'observation et d'expérimentation déterminées, mais néanmoins nécessaires pour penser cette consubstantialité du temps et de l'œuvre dans les années 1960. »⁹⁶ Ainsi donc, si le désert est un territoire hors du temps et de la civilisation et le Land Art un travail hors les murs, l'expérience esthétique dans le *Roden Crater* ne peut pas être en revanche une expérience « hors de soi ». Or, il peut exister aussi une théorie sur la façon qu'a le spectateur de construire son temps intime à l'intérieur du cratère et sur le processus de disparition de toutes les notions qu'il avait du temps, remplacées maintenant par l'attente, qui n'est rien d'autre

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ TIBERGHIEU, Gilles A., *op. cit.*, « Le temps à l'œuvre », p. 139

que nos besoins et envies de passer le temps dans le monde autrement. L'artiste Robert Smithson, dénonçait le fait que les gens ne s'intéressent aux objets qu'une fois ceux-ci achevés et que, en conséquence, l'art est ainsi considéré comme « hors du temps » ou comme le produit « d'aucun temps ». Et c'est vrai. Le projet *Roden Crater* n'est aujourd'hui accompli qu'à hauteur de 40% du projet complet (après tout de même près de quarante ans de travail !). A ce rythme, ce n'est que dans une soixantaine d'années que les gens auront peut-être la possibilité de voir l'achèvement de l'œuvre phare de James Turrell. A ce stade, le *Roden Crater*, plus qu'une œuvre de Land Art, est une œuvre qui continue à se créer. Elle est en changement continu et pourrait ainsi être appelée une œuvre de « tous les temps », mais surtout, du temps cosmique dû à sa relation avec les phénomènes célestes.

L'artiste américaine Nancy Holt, elle aussi, a voulu expérimenter le temps par rapport à l'univers, avec son œuvre *Sun Tunnels* (1973-1976). En 1968, elle a découvert les déserts de l'Ouest américain, lors d'un premier voyage avec Smithson, qu'elle avait épousé au début des années 1960. C'est en 1973 que l'idée de l'œuvre *Sun Tunnels* se précisera. « L'œuvre se situe sur un terrain acheté par l'artiste, au nord-ouest de l'Utah. Quatre énormes buses, spécialement construites pour la circonstance, de 6 mètres de long et 2,50 mètres de hauteur, se font face par paires, autour d'un espace vide dont le centre est matérialisé par un cercle en ciment qui affleure au niveau du sol. Elles sont orientées en fonction des solstices d'été et d'hiver. 'Durant environ dix jours, le Soleil se lève dans la canalisation sud-est et peut aussi être vu à travers la canalisation nord-ouest. Au solstice d'été, et autour de cette date, le lever et le coucher du Soleil sont dans l'alignement des tuyaux nord-est / sud-ouest et nord-ouest / sud-est.'⁹⁷ Des trous ont été creusés à la surface des buses, correspondant chacun à des constellations, Cancer, Capricorne, etc. Leur taille est fonction de l'importance des étoiles, et les taches de lumière qui percent à l'intérieur des buses reproduisent leurs figures, qui se déplacent le jour avec le mouvement du soleil et la nuit avec celui de la lune. Ainsi, comme l'écrit Nancy Holt dans son texte sur les *Sun Tunnels*, 'Le jour est transformé en nuit et on assiste à une inversion du ciel ; sur la terre sont projetées les étoiles et dans un tunnel froid, des taches de chaleur.' Mais cette installation dans le désert doit nous ouvrir, à travers une expérience individuelle, à la dimension cosmique du temps : 'Dans le désert, le 'temps' n'est pas seulement un concept mental ou une abstraction mathématique. Les rochers au loin sont sans âge ; ils ont été déposés en strates durant des centaines de milliers d'années. Le 'temps' acquiert une présence physique. On trouve à dix miles seulement au sud de *Sun Tunnels* les

⁹⁷ LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object*, New York, Prager, 1973, p. 106, cité par TIBERGHIEU, Gilles, in *Land Art*, p. 152

étendues de sel (*salt flats*) de Bonneville, un des rares endroits au monde où l'on peut vraiment voir la courbure de la Terre. Appartenir à ce genre de paysage et marcher sur un sol qui n'a certainement jamais été foulé auparavant donne bien le sentiment d'être sur cette planète, tournant dans l'espace, dans le temps universel.⁹⁸ »⁹⁹ L'agencement des trous perforés correspond à la configuration et à la taille respectives de quatre constellations célestes : « Draco » (Dragon), « Perseus » (Persée), « Columba » (Colombe) et « Capricornus » (Capricorne). Les tunnels en béton dirigent le regard du spectateur sur le paysage et la lumière, et de cette manière sa perception du panorama infiniment vaste du désert devient plus aiguë. De plus, à travers les canalisations on peut découper et cadrer le paysage, mais ce paysage n'a de sens que par rapport à l'axe du soleil et au mouvement des planètes. À l'intérieur des buses, le champ de vision est plus étroit encore et le spectateur est baigné dans un jeu d'ombre et de lumière formé par les constellations. Cette façon de contempler la lumière est en fait un mécanisme d'orientation que l'homme utilise depuis l'Antiquité. Quand Nancy Holt a créé cette œuvre, elle voulait ramener l'immense espace du désert à une échelle humaine. L'idée de faire ce travail est née à partir de la contemplation de la lumière : « Je n'avais pas l'intention de réaliser un monument mégalithique. La vue panoramique du désert est trop écrasante pour être perçue sans points de repères visuels. La vue, plutôt que de se clarifier, a tendance à se brouiller. À travers les tunnels, des parties du paysage sont cadrées et mises au point. (...) L'idée des *Sun Tunnels* a pris forme alors que je contemplais le lever et le coucher du soleil dans le désert et que je mesurais ainsi le temps sur Terre. Les *Sun Tunnels* peuvent uniquement exister à cet endroit particulier - le travail s'est développé à partir de son emplacement. Les mots et les photographies sont des traces de la mémoire, mais ne sont pas de l'art. Au mieux, ce sont des incitations pour que les gens aillent voir le travail réel. »¹⁰⁰

L'attente a été définie précédemment comme un sentiment qui réunit, dans l'analyse de l'œuvre *Roden Crater*, d'autres termes que je vais décrire par la suite et qui permettent de mieux comprendre la question de la relation entre l'œuvre et l'attente. Ces termes ont été reliés avec diverses idées qui sont apparues quand je me suis posée des questions sur la manière avec laquelle le spectateur aborde une œuvre de ce genre. Ainsi donc, le travail de James Turrell et le travail du spectateur débouchent sur une confrontation avec l'attente, sous différentes formes, en un temps que l'on peut le catégoriser de la façon suivante : on peut

⁹⁸ HOLT, Nancy, *Sun Tunnels*, *Artforum*, avril 1977, p. 34-35, cité par TIBERGHIEU, Gilles, in *Land Art*, p. 153

⁹⁹ TIBERGHIEU, Gilles A., *op. cit.*, « Le temps à l'œuvre », p. 152-153

¹⁰⁰ LAILACH, Michael, *op. cit.*, p. 58

parler de la « patience » pour le temps que Turrell a pris pour réaliser le *Roden Crater* ; de l'« expectative » pour parler du voyage en voiture qu'il faut faire dans le désert pour arriver au lieu où se trouve le cratère. Il faut parcourir un long trajet, et pendant ce temps l'on médite sans savoir ce que l'on va voir dans le cratère ; la « contemplation » serait l'attente silencieuse que l'œuvre demande au spectateur pour méditer devant l'univers infini qui est fait de ciel et de désert, deux mondes sans limites ; l'« observation » servirait au spectateur à voir comment la lumière provenant du ciel change à l'intérieur du cratère et comme elle s'installe dans la construction ; la « disponibilité » est présente dans le spectateur quand elle lui permet de se laisser surprendre par le fait de voir la lumière autrement ; la « vigilance » pendant le passage de la lumière et des étoiles, comme une autre façon de voir le temps passer, c'est-à-dire le passage du temps cosmique ; l'« introspection » à l'intérieur du cratère sert à redécouvrir le rapport entre soi-même et la nature ; l'« expansion » du temps qui passe, comme c'était le cas dans les civilisations ancienne, avec le passage des étoiles, la position de la lumière pendant la journée, etc., et finalement la « projection », pour savoir comment cette œuvre sera considérée dans le futur... Il faudra attendre pour savoir. Tous ces termes réunissent en quelques idées le concept de l'attente et ses multiples facettes. L'attente vécue de l'artiste et l'attente vécue du spectateur sont semblables dans la construction du temps intime pendant la contemplation du *Roden Crater*. Selon Tiberghien, les faits qui contribuent le plus à la préparation d'une émotion esthétique puissante sont, entre autres, la tension et la volonté singulière qui guide le voyageur, le caractère relativement dangereux de l'entreprise et l'immensité vide d'un paysage aride. Artiste et spectateur : les deux peuvent partager le sentiment généré par l'immensité d'un espace. Parfois, devant la grandeur des œuvres, on se prend à songer au sublime. « Le pittoresque, intermédiaire entre beau et sublime, peut être associé tantôt à l'un, tantôt à l'autre, de sorte que l'on peut aussi bien parler d'un beau pittoresque que d'un pittoresque sublime. Ce n'est pas des objets cependant que naît ce sentiment de sublime, mais des idées qu'ils évoquent. »¹⁰¹ Ainsi, quelle que soit la nature d'une représentation, rationnelle ou sensible, pour Kant cette nature appartient au jugement esthétique, non en tant que propriété de l'objet, mais parce qu'elle donne du plaisir ou cause de la peine au sujet. Le sentiment du beau est contemplatif, par conséquent, le *Roden Crater* est une œuvre qui sollicite une perception d'ordre esthétique. Pour Tiberghien, ce type de travail demande aussi une perception et la recherche d'un « réalisme naïf » sur lequel se fondait la science aristotélicienne.

¹⁰¹ TIBERGHIEU, Gilles A., *op. cit.*, « Paysages, de près, de loin », p. 218

Mais, revenons au sujet de la lumière. Elle possède une dimension physique et technique, mais aussi sensible et spirituelle. « Qu'elle soit naturelle ou artificielle, la lumière nous conditionne de deux manières : physiologiquement, mais aussi psychologiquement. En effet, la lumière nous met dans un certain état d'esprit, elle influe sur notre humeur. Et cela parce que toute lumière perçue par nos yeux passe nécessairement par le filtre de notre cerveau. Cette action de la lumière extérieure sur l'intériorité de l'homme est à la base de la démarche artistique et technique des peintres, des photographes et des cinéastes. Ceux-ci recréent sur une toile ou sur un film, grâce au jeu de la lumière et de l'ombre, des couleurs et des formes, un climat psychologique qui suscite en nous les émotions les plus variées. De même que nos souvenirs, nos expériences passées, nos joies et nos peines affectent notre perception, les couleurs du monde extérieur influent sur notre monde intérieur. D'où la notion de couleurs « chaudes » et « froides » évoquée par l'écrivain allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dans son *Traité des couleurs* publié en 1810. Pour le poète, la vérité de la lumière est autant matérielle qu'immatérielle, et il est nécessaire pour la décrire de prendre en compte non seulement ses propriétés physiques, mais aussi sa dimension spirituelle. (...) Les diverses traditions spirituelles du monde ont développé toute une symbolique fondée sur la lumière. Ainsi, dans le christianisme, le cierge accompagne l'entrée du fidèle dans la communion de la lumière du Christ, comme lors du baptême d'un nouveau-né. Dans le bouddhisme, la lumière symbolise la communion avec l'esprit « lumineux » (signifiant « qui a accès à la vérité absolue ») du Bouddha. »¹⁰² Dans le *Roden Crater*, le spectateur est confronté aux limites de sa perception. C'est la rencontre avec sa vision intérieure qui le conduit dans le monde de l'imagination. Cependant, il faut dire que dans toute l'œuvre de Turrell l'intérêt est basé sur l'apparence matérielle de la lumière et non pas sur ses dimensions symboliques ou spirituelles. L'artiste est tout à fait conscient que des notions de ce genre peuvent arriver à l'esprit du spectateur du cratère, car ces interprétations sont en outre renforcées par l'idée d'une œuvre dans la nature, le cosmos et par la relation existant avec la culture amérindienne. Mais ceci n'est pas l'intention de Turrell. Si l'expérience à l'intérieur du cratère touche le côté spirituel du spectateur, cela est une conséquence de l'auto-observation de la personne et de son expérience avec la lumière. Faudrait-il penser la même chose, quand on songe à l'attente dans l'expérience esthétique ? En tout cas, le temps reste, comme l'affirme Bergson, « le mouvement spirituel de l'être qui correspond aux élans créateurs que nous pouvons sentir en nous. »¹⁰³

¹⁰² THUAN, Trinh Xuan, *op. cit.*, « Dompter la lumière », p. 94-95

¹⁰³ CHENET, François, *op. cit.*, p. 131-132

James Turrell offre au public une œuvre-espace d'art, la contemplation de la lumière naturelle et artificielle et l'idée de sa matérialisation. C'est au spectateur de créer tout le reste. Ainsi donc, pour matérialiser l'expérience de l'attente dans l'œuvre *Roden Crater*, les souvenirs, la perception et l'espérance forment un ensemble d'images qui est le résultat des expériences personnelles du spectateur, qui resurgissent en quelque sorte durant la contemplation de la lumière à l'intérieur du cratère. Ce sont ces expériences qui vont créer un sentiment de liberté, que j'ai personnellement ressenti pendant le temps passé dans les deux œuvres de Turrell dans l'exposition DYNAMO au Grand Palais en 2013. Le travail de cet artiste vise à nous révéler une nouvelle façon d'apprécier la lumière, c'est un rafraîchissement de notre vision du monde, une vision constituée autour d'associations d'idées aléatoires. Dans le cratère, rien n'est prévu. Et si l'on veut, le temps, la lumière et notre monde intime, mélangés dans cette expérience esthétique, sont des actes de liberté chargés de passé, de présent et de futur, qui font de notre séjour dans le désert un instant de bonheur.

CONCLUSION

À travers de cette recherche, l'on a pu voir que l'attente a de multiples significations. Elle est présentée comme une émotion, cependant, il faut dire qu'elle peut aussi être ennuyante comme la répétition. Mais, si on s'y habitue et on pense à elle comme le moyen d'obtenir un résultat, les pensées deviennent plus positives, même si on ressent de la fatigue. Ainsi donc, l'attente qui concerne l'expérience esthétique du spectateur du *Roden Crater* est le prolongement d'un temps qui passe lentement. Le fait de contempler cette œuvre dans un espace naturel, sans le bruit de la ville ni des gens autour, fait que ce moment, ce long moment, soit différent et que la rencontre entre l'art, le temps et la perception soit aussi plus intime. D'ailleurs, l'attente est présentée comme ce qui n'est pas encore, ce qui peut être comparé avec la construction du cratère qui a commencé à la fin des années soixante-dix. L'artiste affirme que la visite de l'intérieur du cratère commence trois heures avant le coucher du soleil et finit trois heures après. D'une part, cette attente du soleil apprend au spectateur à être plus en relation avec le temps compté par la nature. D'autre part, le spectateur apprend que la lumière peut devenir non seulement une matière, comme Turrell le souhaite, mais aussi un langage. L'exploration que l'artiste fait autour de la lumière, il l'a fait également avec le temps, dans une tentative pour le suspendre ou bien pour l'étirer le plus possible. Les idées de Turrell telles que « voir devient l'objet » ou « toucher la lumière avec les yeux » sont quelques uns des arguments de l'artiste pour parler de notre rapport à la lumière dans ses œuvres. Il veut que le spectateur ait une expérience différente, comme celle qu'il peut aussi avoir avec le passage du temps. De cette façon, la lumière et le temps font que le spectateur perde les repères dans un volcan éteint mais qui n'est pas mort. Dans cet espace, le spectateur perd le fil de la perception et le corps ressent ce que la pensée ne parvient pas à traduire. Le présent qu'on connaît disparaît pour devenir tous les présents qui sont en nous : des souvenirs, des perceptions et des attentes. Et tout ceci est connecté avec le passage du jour et de la nuit. À l'œil nu, le spectateur peut voir les divisions qui traversent la voie lactée, les galaxies à l'intérieur, sur le bord. Et s'il est possible de voir la galaxie, c'est parce qu'elle fait partie de notre territoire, un territoire que notre conscience peut habiter.

L'homme « en proie à de grands projets, oppressé par de vastes pensées »¹⁰⁴ de Baudelaire peut être aussi un homme qui rêve. L'immensité, comme Bachelard assure, peut être une catégorie philosophique de la rêverie. « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un

¹⁰⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 6^{ème} édition "Quadrige", Paris, août 1994, p. 175

monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. »¹⁰⁵ Turrell est donc l'homme qui rêve à la lumière et comme le poète, il n'a pas à nous traduire la lumière, mais à nous faire rêver la lumière. Quand le spectateur est à l'intérieur du cratère, ses yeux ne peuvent voir qu'un fragment du ciel, un peu de ce bleu si immense qui donne lieu à la contemplation, défini par Bachelard comme une « étrange puissance de l'âme humaine capable de ressusciter ses rêveries, de recommencer ses rêves, de reconstituer, malgré les accidents de la vie sensible, sa vie imaginaire. La contemplation unit encore plus de souvenirs que de sensations. Elle est plus encore histoire que spectacle. Quand on croit contempler un spectacle prodigieux de richesse, c'est qu'on l'enrichit avec les souvenirs les plus divers. »¹⁰⁶ Le spectateur du *Roden Crater* expérimente une nouvelle notion du temps, ou plutôt une notion plus naturelle du temps qu'on connaît comme anonyme, rectiligne et uniforme. Avant d'arriver au cratère et après, à l'intérieur, le spectateur expérimente l'attente. Mais, si la contemplation est remplie de souvenirs, alors contempler le *Roden Crater* deviendrait la matérialisation d'un fantôme du passé ou bien l'illusion de l'avenir ? Or, cet avenir ou cette attente est un présent encore à naître, qui n'existe pas encore. Donc, dans ce sens, le spectateur devra-t-il vivre que de l'illusion de toucher un jour la lumière avec ses yeux comme Turrell propose ?

La mémoire est une grande toile que l'homme remplit à chaque seconde avec des pensées. L'univers est si vaste qu'il est envahi de millions d'étoiles qu'on ne peut même pas compter avec nos yeux. Alors, la mémoire et l'univers se réunissent pour que le spectateur du *Roden Crater* ait l'opportunité de voir le ciel autrement, en d'autres mots, voir le bleu du ciel qui n'est que l'obscurité devenue visible. En étant à la recherche d'un espace pur et isolé, James Turrell a réussi à construire un observatoire astronomique, une œuvre d'art ou même un refuge pour la méditation. Dans ce lieu, le spectateur est seul avec le temps et avec l'espace. Le cratère donne de la forme à la lumière et permet de vivre le passage lent de ce phénomène afin de transformer l'attente anxieuse et impuissante en une attente souhaitée. Nous ne sommes pas habitués à la lenteur des phénomènes célestes, cependant, Turrell nous offre un espace pour que cette expérience soit possible. Le *Roden Crater* n'est pas seulement un lieu créé pour ceux qui aiment l'art. Il est le paysage même du désert, un paysage pur qui fait rêver la mémoire, et qui est infini comme l'espace et le temps. C'est à ce moment précis que la rencontre entre le spectateur, le paysage et l'attente devient possible pour que les états

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 169

¹⁰⁶ BACHELARD, Gaston, *L'air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Librairie José Corti, 1943, p. 217

les plus secrets et les plus profonds de notre être et de notre intimité s'unissent enfin dans une couleur, un souvenir ou dans le silence du désert.

Le *Roden Crater* est un projet qui n'est pas tout à fait une réalité. Il s'agit encore d'un rêve car il est en construction et il le sera pendant longtemps. Il s'agit aussi d'un rêve parce qu'il est certain que l'expérience du visiteur du cratère n'est pas comme celle qu'il peut avoir dans un musée. Pour parler de l'œuvre de Turrell, il faut parler de la lumière, de la matière, de l'espace, du ciel, de la perception, du silence et aussi de l'attente. Celle-ci est présentée dans ce travail comme un élément qui fait partie de l'expérience esthétique et artistique du *Roden Crater*. La substance du présent est donc l'attente plutôt que l'attention ou le souvenir, c'est-à-dire, la projection de notre être vers ce qui n'est pas encore : l'essence du présent est cette tension, cet élan vers le futur. De plus, l'expérience avec la lumière est si forte qu'elle nous conditionne de manière physiologique et psychologique. Sa dimension physique et technique n'empêche pas qu'elle ait aussi une dimension sensible et spirituelle. Cette rencontre avec la lumière peut devenir quelque chose de spirituel, même si ce n'est pas le but de Turrell, au point d'expérimenter le temps à travers la lumière ; le cratère n'est que le support physique pour que ceci soit possible. Ainsi donc, parler de l'avenir c'est parler du *Roden Crater*, œuvre qui oblige au spectateur à se confronter de manière assez solitaire à cette expérience dans la nature. La lumière est le médium, le sujet et le contenu du travail de Turrell, et l'attente, une proposition qui permet la création et la contemplation du cratère. L'attente est incertitude, angoisse, délire, crainte, désespoir, mais aussi désir, rêve, présent, espoir, expectative, prévision, destin, intuition. Ces deux extrêmes du mot complémentent ainsi l'expérience que peut avoir la personne qui se retrouve à l'intérieur du *Roden Crater*.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Éditions Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1989

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, 5^{ème} édition « Quadrige », Paris, janvier 1999

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 6^{ème} édition "Quadrige", Paris, août 1994

BACHELARD, Gaston, *L'air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Librairie José Corti, 1943

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Éditions Stock, 1931, 1992

BECCARIA, Marcella, *Olafur Eliasson*, Tate Publishing, Londres, 2013

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris, novembre 1986

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, 4^{ème} édition « Quadrige », Paris, août 1993

BILLOT, Jacques, *Sur l'art, l'homme et la vie, entretiens avec Closon*, Société Française de Presse, Paris, 1964

CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Aesthetica, 2008

CHENET, François, *Le Temps, Temps cosmique, Temps vécu*, Éditions Armand Colin, Paris, 2000

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

DÉRIVÉ, Maurice, *La couleur*, collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 11^{ème} édition, Paris, 2008

École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, 2001

EMERSON, Ralph Waldo, *Société et solitude*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010

GALERIE Almine Rech, *Rencontres 9 Almine Rech/James Turrell, Le regard en suspens*, Almine Rech Editions / Éditions Images Modernes, 2005

GRIMALDI, Nicolas, *Ontologie du temps*, PUF, 1993

HUNT, Andrew, « Robert Morris », in *Frieze Magazine*, Issue 133, Septembre, 2010. Disponible sur : www.frieze.com

- JAQUET, Chantal, *Le corps*, Coll. « Philosophes », PUF, 2001
- JONQUET, François, « James Turrell dans le volcan », in *Art Press*, No. 402, juillet-août 2013
- LAILACH, Michael, *Land Art*, Éditions Taschen, texte éditée par Uta Grosenick, Bonn, 2007
- LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object*, New York, Praeger, 1973
- LOUISE T. BLOUIN FOUNDATION, *James Turrell, a life in light*, Somogy Publishing, Paris, 2006
- MACÉ, Arnaud, *La matière*, Éditions Flammarion, Paris, 1998
- MAK WIEN, *James Turrell : the other horizon*, MAK, Vienne, 2002
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1945
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le primat de la perception*, Editions Verdier, 1996
- MORAND, *Qu'est-ce que l'attente*, L'année psychologique, 1914, Vol. 21. Disponible sur : <http://www.persee.fr>
- NOËL, Bernard, *Journal du regard*, P.O.L. éditeur, Paris, 1988
- PASTOUREAU, Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2008
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, L'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, février, 1983
- ROMAN, Mathilde, « A propos de Charles Ross, Entretien avec Loïc Malle », in *Revue La Critique*, juillet 2006, disponible sur : <http://www.lacritique.org>
- SAINT AUGUSTIN, *La lumière intérieure*, Presses Universitaires de France, 1^{re} édition, 1965
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Editions Pierre Horay, Paris, 1982
- SINNREICH, Ursula, *James Turrell, Geometry of light*, Editions Herausgegeben von, Ursula Sinnreich, Kulturbetriebe Unna, 2009
- STEINER, George, *Martin Heidegger*, Editions Michel Albin, Paris, 1981
- THUAN, Trinh Xuan, *Voyage au cœur de la lumière*, Editions Découvertes Gallimard, Sciences et Techniques, 2008
- TALAYESVA, Don C., *Soleil Hopi, L'autobiographie d'un Indien Hopi*, Librairie Plon, 1959
- TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, Dominique Carré Editeur, Paris, 2012

TRACHTMAN, Paul, « James Turrell's Light Fantastic, The innovative artist has devoted his life to transforming », in *Smithsonian magazine*, mai 2003. Disponible sur : <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/light-fantastic.html?c=y&page=1>

VIRILIO, Paul, *L'espace critique*, Christian Bourgois Editeur, 1984.

WEBOGRAPHIE :

www.rodencrater.com

www.staraxis.org

www.sacredplaces.org

www.wattstowers.org

www.grandpalais.fr

www.alminerech.com

www.artdaily.com

www.louisvuitton-espaceculturel.com

www.census.gov

www.taliesin.edu

www.lacma.org

www.guggenheim.org

www.artnews.org

www.qantara-med.org

www.pbs.org

www.gagosian.com

FILMOGRAPHIE :

ASSCHER, Carine, *James Turrell, Passageways*, USA, 1995.

ANNEXES

1. *Afrum-Proto*, 1966



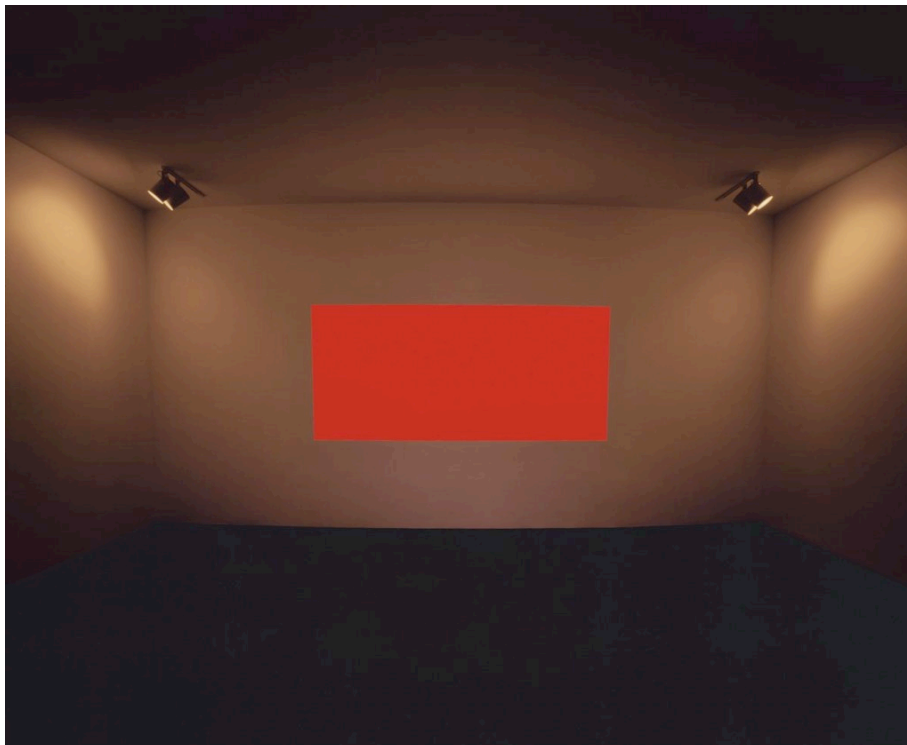
2. *Lunette*, 1974



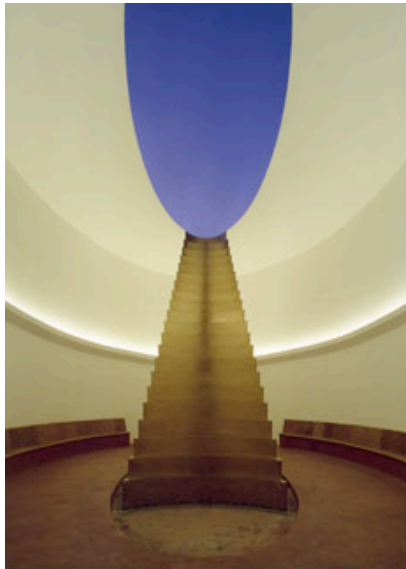
3. *Second Meeting*, 1985



4. *Blood Lust*, 1989



5. *Roden Crater, 1977 –*



6. Kiva hopi

