

29 CHF 20€



Joseph Abram  
Paolo Amaldi  
Adrien Besson  
Sarah Burkhalter  
Filippo Fimiani  
Didier Grandjean  
Patrizia Lombardo  
Maddalena Mazzocut-Mis  
Philippe Meyer  
Philippe Potté  
David Sander  
Marielle Savoyat  
Cyrille Simonnet  
Cornelia Tapparelli  
Roxana Vicovanu  
Daniel Zamarbide

Affect



Raum greift aus uns und  
übersetzt die Dinge.  
Rainer Maria Rilke

En vain j'ai voulu de l'espace,  
trouver la fin et le milieu.  
Baudelaire

# L'espace qui nous habite

L'Exposition du vide d'Yves Klein,  
entre théorie de l'art et empathie

**Une phénoménologie et une psychologie minimales**

« POUR MOI, LA PEINTURE N'EST PLUS EN FONCTION DE L'ŒIL aujourd'hui: elle est fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous: notre VIE. »<sup>1</sup> Cette déclaration ouvre *Le dépassement de la problématique de l'art*, livre d'Yves Klein publié en décembre 1959, qui affirme une double disparition: tantôt l'œuvre d'art en tant que tableau à contempler, tantôt le monde de l'art en tant que système de lieux institutionnels à distinguer du quotidien et du monde de la vie, sont en fait devenus imperceptibles et indiscernables.

*Sans titre (IKB 269)*, monochrome bleu, 1959, pigment et résine synthétique sur carton, 22 x 18 cm.

Tiré de Nicolas Charlet, *Yves Klein*, Prestel, Munich, 2000, p. 85

En fait, du 28 avril au 12 mai 1958, au numéro 3 de la rue des Beaux-arts à Paris, la Galerie Iris Clert avait déjà accueilli une exposition de Klein, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, qui, comme *l'Immaterieller Raum* de la salle du *Museum Haus Lange* à Krefeld, pendant la rétrospective *Monochrome und Feuer* du 14 janvier au 26 février 1961, n'avait aucun tableau à présenter. Ces lieux députés à l'exposition, à l'appréciation et à la vente de l'art, furent privés par Klein de toute œuvre d'art. Nonobstant cela, le local de vingt mètres carrés de la Galerie parisienne fut visité, semble-t-il, par plus de trois mille personnes. Le vernissage chez Iris Clert fait véritablement date dans l'histoire de l'art contemporaine; ici, il nous intéresse sous l'angle, assez étroit mais très fructueux, de la relation entre le lieu réel, l'aspect a-perceptuel de l'espace englobant, et l'affect psychophysiologique, ainsi que l'effet esthétique.

Pour mieux pénétrer cette relation, j'aimerais commencer par deux phrases assez simples, qu'on pourrait retrouver inscrites parmi les règles non-écrites de nos formes de vie et de nos expériences, de nos mémoires, individuelles et collectives, privées et sociales. La première dit que « le corps s'élargit lorsqu'il entre dans une pièce ample » : elle nous parle d'une expérience habituelle de notre corps dans l'espace où nous habitons et vivons, et revient à une phénoménologie élémentaire. La deuxième phrase affirme que, « Quand un homme entre dans une pièce, il apporte sa vie entière avec lui » ; ces mots réclament la temporalisation psychique de tous nos usages personnels et culturels du quotidien, et, donc, renvoient à une logique narrative rudimentaire. On dirait que nous ne sommes pas trop surpris, peut-être pas du tout, par ces phrases : on dirait qu'elles appartiennent au répertoire du déjà dit, entendu et senti, on les rubriquerait dans

l'archive de nos habitudes sensorielles et de nos usages intellectuels. Ces deux phrases banales nous rappellent nos gestes automatiques et nos expériences sensorielles irréflechies, et, en même temps, nous confirment nos connaissances tacites et partagées.

Finalement, on s'aperçoit que ces phrases nous concernent et nous disent ce qui est à portée de main et sous les yeux de tout le monde, notre vie de tous les jours. Si le constat descriptif de ce qui arrive au corps en général nous alerte sur ce qui affecte notre chair singulière et irremplaçable en nous apprenant à le ressentir d'abord, puis à y réfléchir par rapport aux habitudes, le bilan universalisant sur l'histoire d'une âme qui la transporte et l'entraîne malgré elle-même ici et là, invite à nous ressouvenir de nos faits divers. On pourrait conclure qu'espace vécu et temps incarné vont de paire et qu'il serait nécessaire de faire un récit de la manière dont notre corps habite l'espace et fait des lieux une partie vivante de notre biographie.

### Architecture incarnée

Comme cela semble indiqué par les phrases citées en ouverture, personne ne pourrait douter qu'espace vécu et temps incarné s'articulent ensemble.

Nous allons tester cette évidence corporelle du sens intime de soi en des lieux spécifiques, et par rapport à l'expérience singulière – sensorielle, émotionnelle, cognitive – qu'ils informent et accréditent. Mais avant cela, il faut finalement avouer d'où viennent les phrases qui ont inspiré mes réflexions. La phrase qui dit qu'un être humain porte avec lui toute sa vie et donc narrativise son expérience de l'espace<sup>2</sup>, est prélevée d'un monologue intérieur d'un personnage fictif, Don Draper, prononcé par la voix *off* de l'acteur Jon Hamm dans *Summer Man*, huitième épisode de la quatrième année de la série télé culte de l'AMC *Mad Men*<sup>3</sup>. La première phrase<sup>4</sup>, qui témoigne de l'attitude phénoménologique envers la susnommée expérience, est en revanche empruntée à James Elkins, critique et historien d'art de l'Université de Chicago<sup>5</sup>, et elle paraphrase *Über das optische Formgefühl* (1873) de Robert Vischer, livre de chevet pour les théoriciens de l'empathie.

Elkins songe assez probablement à la définition du sentiment d'expansion, d'étendue et de liberté, par rapport à une forme immobile, entièrement ou partiellement démesurée, comme des édifices, l'eau, l'air, voire un ample



manteau<sup>6</sup>. Selon Vischer, ces phénomènes désignent une « empathie statique », qu'il appelle physiologique et émotionnelle.

### On n'y voit rien

Immédiatement surnommé « l'exposition du Vide », le vernissage parisien au printemps de 1958 était d'abord annoncé avec le titre *Exacerbations Monochromes*, afin de remarquer la décision hyperbolique de l'artiste d'immatérialiser la peinture en tant qu'objet d'une optique apprise. Chez Iris Clert, l'artiste décide de se passer complètement du tableau comme tel.



Carton d'invitation signé par Pierre Restany et affranchi du timbre bleu réalisé par Yves Klein, envoyé à l'occasion de la double exposition d'Yves Klein aux galeries Iris-Clert et Colette-Allendy, mai 1957. Tiré de *Connaissance des arts*, Hors-série, n° 299, « Yves Klein », 2006, p. 44

Yves Klein dans le vide, 1958. Tiré de Hannah Weitenmeier, *Klein*, Taschen, Köln, 2001, pp. 32-33



Le tableau verticalement accroché aux cimaises n'est que le support réel qui correspond aux habitudes et à la sensibilité picturale du spectateur et devient par là même le point de départ virtuel du souvenir des données sensorielles, d'une reconstitution, voire d'une narrativisation après-coup, sentimentale et imaginative, des qualités picturales perçues. Le lieu vide de la galerie réalise, selon Klein, une réalité picturale invisible, car il reste émancipé de toute exemplification matérielle et donc soustrait à toute psychologisation projective et à toute historicisation culturelle. Cette réalité picturale est non-objectale et non-aspectuelle, extension environnante non-différenciée et non-orientée – bref: atmosphérique, tantôt *Stimmung*, tantôt *Atmosphäre*, tantôt tonalité émotive, englobante et non-localisable, tantôt ambiance factuelle, délimitée et localisée, architecturale, « état [ou] ambiance rayonnante picturale [et] climat pictural invisible mais présent »<sup>7</sup>.

On n'y voit donc rien – rien que la pièce de la Galerie peinte par Klein en blanc, « la non couleur » par excellence. Il faut dénoncer que la manufacture artisanale et artistique de la

peinture, notamment de l'expressionnisme abstrait et de l'*action Painting*, est affectée par une manœuvre conceptuelle fort ironique, dérivée du *Ready-made* de Duchamp: d'une part, Klein efface avec un rouleau en mousse industriel les traces matérielles laissées par les œuvres et les expositions précédentes; d'autre part, par la seule « présence en action » de l'artiste et sa seule intention intime « abstraite », donc bien au-delà de toute sympathie et identification fantasmée par le public, la galerie redevient l'atelier de l'artiste, son lieu privé, voire secret. On n'y voit rien – rien que l'espace même, pourtant à l'œuvre – selon Klein – sur la sensorialité et le sens, sur le corps et l'esprit, sur les affects sensibles et les effets signifiants, finalement sur la vie du spectateur, alors qu'il n'y a ni œuvre d'art perceptible, ni aspect saisissable. « Il n'y a rien à voir », écrira en 1966 Robert Smithson<sup>8</sup> à propos de la radiance lumineuse des dispositifs d'Ian Flavin, qui sature la perception visuelle par « une privation d'action » et réalise un espace « désolé mais exquis », un milieu immobile d'une « histoire sans action » soustraite à toute psychologie. « Le rien est incarné dans le rien », écrit-il.

#### Vérité du corps et figures de l'incorporation

Vouée à habiter l'énergie pneumatique et le souffle vital de l'air plutôt qu'à participer à l'entropie universelle<sup>9</sup>, « l'exposition du vide » de Klein réalise elle aussi une « incorporation ». Mais elle est double, peut-être ambiguë, voire indécidable.

D'un côté, l'« incorporation » est affaire d'une rhétorique des effets et d'une esthétique du lieu. Elle est une opération autoréflexive de l'artiste, conduite d'abord au détriment de la matérialité du support, de l'œuvre et, finalement, du lieu même destiné à de la peinture ordinaire et à de l'art reconnu d'habitude comme tel. Incorporation veut donc dire *Meaning Embodiment*, au sens d'Arthur Danto et d'autres philosophes analytiques de l'art. En fait, la pièce vide de la galerie parisienne est en même temps un espace physique et un lieu institutionnel, un *cognitive Establishment*, bref un dispositif architectural et culturel fort surdéterminé, qui permet et légitime une expérience esthétique d'un art non-perceptuel. L'immatérialité de l'atmosphère et du climat pictural de chez Iris Clert, la « densité sensible abstraite, mais réelle [qui] existera et vivra, selon Klein, par elle-même et pour elle-même dans les lieux vides

en apparence seulement »<sup>10</sup>, certifie ce que Danto<sup>11</sup> appelle « l'atmosphère d'une théorie de l'art ». Cela, bien évidemment, on ne peut pas du tout le percevoir, il faut le savoir et le croire: « pour voir quelque chose en tant qu'art, il faut ce que l'œil ne peut pas décrire – une atmosphère d'une théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art: un monde de l'art. »

On n'y voit rien, bien sûr, mais cette transparence perceptuelle du médium spatial affirme une opacité sémantique. Cette opacité qui n'est ni sensorielle, car il n'y a pas d'aspect discernable, ni pragmatique, car il n'y a pas d'ambiguïté de contexte, institue, par la différence même, la relation entre ce qui est à l'art et ce qui est à la vie ordinaire et banale, et offre la possibilité de la transfiguration de l'une dans l'autre. Si l'espace vide est en réalité un médium qui véhicule<sup>12</sup> des significations à même de changer nos sensibilités esthétiques, le prix, selon Klein, serait le « médium fixatif » de cette opération: le prix, selon l'artiste français, « sert à démontrer que [la qualité sensible de l'espace] est perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique »<sup>13</sup>. Disparue l'œuvre, avec toutes ses qualités sensibles intrinsèques perçues, la saisie esthétique de l'espace comme tel serait témoinnée, finalement, par le prix et ses effets symboliques – tels que les croyances et les usages en cours dans le monde et dans l'histoire de l'art.

Or, l'« incorporation » de l'espace dépeuplé et pneumatique de la Galerie Iris Clert concerne le corps et le monde de la vie aussi, comme dans les théories de l'empathie<sup>14</sup>: elle est affaire, finalement, d'une poétique des affects et d'une esthésiologie de l'espace. L'atmosphère d'une théorie de l'art est inscrite dans un lieu et est, en fait, une « atmosphère communicative » (Gernot Böhme), voire expressive et émotionnelle, un affect spatial. On n'y voit rien – rien qui, nonobstant la déception et l'inaction de la perception visuelle, ne cesse d'être crédité de pouvoir réaliser une « *Einführung* aérienne »<sup>15</sup>, de pouvoir mouvoir et émouvoir le spectateur: « Invisible et intangible, cette immatérialisation du tableau doit agir, si l'opération de création réussit, sur les véhicules ou corps sensibles des visiteurs de l'exposition avec beaucoup plus d'efficacité que les tableaux visibles »<sup>16</sup>.

Il faut aussi remarquer l'efficacité de plusieurs éléments comme le carton d'invitation et de présentation au vernissage timbré de bleu, les vitres extérieures de la galerie teintées en bleu, la lumière, le « cocktail bleu » au Bar

Yves Klein, exposition « La spécialisation de la sensibilisation à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (le vide) », galerie Iris-Clert, Paris, 28 avril-12 mai 1958. Tiré de *Connaissance des arts*, Hors-série, n° 299, « Yves Klein », 2006, p. 44-45

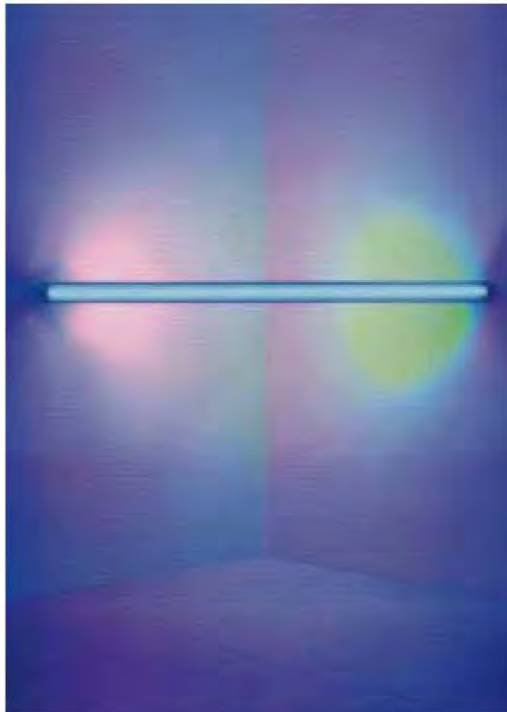
de la Coupole à Montparnasse (Gin, Cointreau, bleu de méthylène), littéralement incorporé et absorbé, et expulsé, par le public, etc. Tous ces éléments autour de ce qu'on appelle « œuvre », concourent à la réception de cette dernière bien au-delà de son aspect perçu comme statique, et actent, de façon directe et indirecte, des effets et des affects émotionnels, intellectuels, et strictement physiologiques, chez le spectateur. Alertés sur la complexité de cette expérience, entre voir (le perçu : l'esthésiologique) et savoir (le perceptible, l'esthétique), relisons donc Klein : « Il ne devrait à présent n'y avoir d'intermédiaires. On devrait se trouver littéralement imprégné par cette atmosphère picturale spécialisée et stabilisée au préalable par l'artiste dans l'espace donné. Il doit s'agir alors d'une perception-assimilation directe et immédiate sans plus aucun effet, ni truc, ni supercherie par-delà les cinq sens, dans le domaine commun de l'homme et de l'espace : la sensibilité. »<sup>17</sup>

C'est finalement le corps même du spectateur, au-delà de la seule compétence oculaire, qui est un corps-médium ou médiatisé<sup>18</sup>, qui devient le médium vivant et mouvant où se déposent les « empreintes atmosphériques », les traces invisibles du climat pictural. Ailleurs, Klein utilise l'analogie avec le médium

photographique : comme la plaque sensible est impressionnée et modifiée physiquement par ce qui est passé, le corps du spectateur est le support psychobiologique marqué par la « trace de l'Immédiat », touché au vif par le milieu englobant, imprégné par l'espace comme tel, c'est-à-dire par « ce qui existe au-delà de notre être et qui pourtant nous appartient toujours [...] la VIE à l'état de matière première ! »<sup>19</sup> La chair est désormais climat, l'espace est existentiel, et l'existence est spatiale<sup>20</sup>.

L'atmosphère immobile de la Galerie Iris Clert, en même temps indiscernable d'une pièce ordinaire vide (entre abandon et promesse de bonheur) et anticipatrice du *White Cube* hypermoderniste et minimaliste, est un espace embrassant, un espace tactile<sup>21</sup> façonnant et contenant la sensibilité du « spectateur-viveur », ainsi qu'une veste<sup>22</sup> – selon l'enseignement de Robert Vischer – modèle et enveloppe un corps : émancipé de l'aspect, l'affect est ici finalement affaire de tact et d'habitat. ➔

*Filippo Fimiani est professeur d'Esthétique à l'Université de Salerne. Il est membre de la Société Italienne d'Esthétique (SIE) et du Centre Inter-Critique des Arts et des Discours sur les Arts (CICADA) de l'Université de Pau et des pays de l'Adour. Il est membre du comité éditorial de la revue en ligne Aisthesis ainsi que de La Part de l'œil.*



Dan Flavin, *sans titre (à Janie Lee)*, 1971, lumières fluorescentes de couleurs bleu, rose, jaune et vert, 244 cm de largeur en travers d'un coin. Tiré de Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin : the complete lights, 1961-1996*, Yale University Press, New Haven, Conn., 2004, p. 78



Dan Flavin, « Monument » 1 pour V. Tatlin, 1964, lumière fluorescente blanche, hauteur : 244 cm, Dia art Foundation. Tiré de Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin : the complete lights, 1961-1996*, Yale University Press, New Haven, Conn., 2004, p. 47

- Yves Klein, « Le dépassement de la problématique de l'art » (1959) in Marie-Anne Sichère, Didier Semin [sous la direction de], *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 2003, p. 80.
- « Quand un homme entre dans une pièce, il apporte sa vie entière avec lui ».
- « Quand un homme entre dans une pièce, il apporte sa vie entière avec lui. Il a des millions de raisons d'être n'importe où. Demandez-lui. Si vous l'écoutez bien, il vous dira comment il est arrivé là. Comment il a oublié où il allait, et puis qu'il s'est réveillé. Si vous écoutez bien, il vous parlera de cette fois où il pensa qu'il était un ange, ou bien qu'il rêva qu'il était parfait. Puis, il souriait avec sagesse, satisfait d'avoir compris que le monde n'était pas parfait. Notre défaut est de vouloir tellement plus. Notre ruine est d'acquiescer ces choses et de désirer ce que nous avons. » L'épisode, transmis le 12 septembre 2010, était écrit par Lisa Albert, Janet Leahy et Matthew Weiner (créateur même de la série, qui a gagné de nombreux Prix), et tourné par Phil Abraham.
- « Le corps s'élargit lorsqu'il entre dans une pièce ample. »
- James Elkins, *The Objects Stares Back : On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York, 1996, p. 138.
- Robert Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique* (1873), traduction de l'allemand (modifiée) in : Maurice Elie, préface de Carole Talon-Hugon, *Aux origines de l'empathie. Fondements & fondateurs*, Ovadia, Nice, 2009, pp. 76-78, cf. pp. 72-73 ; *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Hermann Credner, Leipzig, 1873, pp. 20-22, cf. p. 15.
- Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), *op. cit.*, pp. 131-132 ; cf. 139, 152.
- Robert Smithson, « Quasi-Infinities and the Waning of Space » (1966), in : *The collected writings*, Jack D. Flam (ed.), University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 11-15.
- Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea » (1961), *op. cit.*, p. 309. Sur les « architectures de l'air », voir : Nuit Banaï, « Avant-garde or Civil Service? Yves Klein, Werner Ruhnau and the 'The European Situation' », dans Sascha Bru et alii (ed.), *Europa | Europa? European Avant-Garde and Modernism Studies*, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 2009, pp. 244-263. Valéry Dideion, « Aire conditionnée. Utopies domestiques : Yves Klein et Werner Ruhnau » in *Faces. Journal d'architecture*, n° 63, 2006, pp. 8-11.
- Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 132. Parmi ces lieux, avec une galerie ou un musée spécifiquement destinés à l'art, les « zones de sensibilité picturale immatérielle » choisies par Klein dans les espaces publics de la ville de Paris à partir de la fin de 1959.
- Arthur C. Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, n° 61, 1964, pp. 580-581.
- Dave Davies parle de « vehicular Medium » ; cf. *Art as Performance*, Blackwell, Oxford, 2004, pp. 59 sq.
- Yves Klein, *op. cit.*, pp. 134, 146 ; cf. 125. Sur cette logique, je me permets de renvoyer à mon article : « Embodiments and Art beliefs » in *RES. Anthropology and Aesthetics*, n° 57/58, 2010, pp. 283-298.
- En allemand : *Verkörperung et Verleibung*.
- L'expression vient du livre le plus aimé et cité par Klein (lu après le vernissage chez Iris Clert, dit-il) : Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943, p. 194.
- Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 131.
- Yves Klein, *op. cit.*, p. 132.
- Hans Belting, *Bildanthropologie : Einwüfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Munich, 2001, pp. 1-55, et « Image, Medium, Body : A New Approach to Iconology » in *Critical Inquiry*, n° 31, 2005, pp. 302-319.
- Yves Klein, « Discours prononcé à l'occasion de l'exposition Tinguely à Düsseldorf » (1959), *op. cit.*, pp. 102-103.
- Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea » (1961), *op. cit.*, p. 310. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 339-340 : « Nous avons dit que l'espace est existentiel ; nous aurions pu dire aussi bien que l'existence est spatiale, c'est-à-dire que, par une nécessité intérieure, elle s'ouvre sur un dehors, au point que l'on peut parler d'un espace mental ».
- On parlera de co-toucher environnemental et d'affectivité haptique, selon l'étymologie grecque (*haptain*, toucher) et selon l'usage introduit en esthétique et théorie de l'art par Alois Riegl (dans la deuxième édition de *Spätromische Kunstindustrie*, de 1901, et en réponse à certaines critiques).
- Cf. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion : Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 2001, pp. 320-321, et Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses : the Fashioning of Modern Architecture*, MIT, London - Cambridge (Mass.), 1995, p. 242.