

**Jeppé Hein**  
La place du spectateur

Anaël Lejeune

Number 84, Summer 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9125ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lejeune, A. (2008). Review of [Jeppé Hein : la place du spectateur]. *Espace Sculpture*, (84), 28–29.

## Jeppé HEIN

### LA PLACE DU SPECTATEUR

Anaël LEJEUNE

Depuis plusieurs années, l'artiste danois Jeppé Hein (1974-) déploie un travail perspicace et ludique sur la présence du spectateur. En témoigne une prédilection pour les surfaces spéculaires propices à souligner la relation liant sujet et objet, mais aussi comment le premier affecte l'œuvre par la capture de son reflet à sa surface. *Big Mirror Ball* (2002), une sphère d'acier chromé de 70 cm de diamètre, roule sur le sol de la galerie, animée par un moteur interne qui vient déclencher la présence du spectateur. À sa surface se réfléchissent, déformés, espace envi-

ronnant et corps du spectateur poursuivant la boule ou heurté par elle.

Le dispositif fut décliné dans *Continuity Reflecting Space* (2003), où sept sphères arpentaient le sol ; et dans *Around the Corner* (2006), où ce sont quatre billes d'acier poli de 3 cm de diamètre qui se déplaçaient à la surface du mur selon un mouvement presque imperceptible. Récemment, Hein explora plus avant la perturbation provoquée par le miroir sur la perception de l'espace avec *Mirror-Vortex: Rotating Pyramid* (2007), une pyramide réfléchissante fixée au mur et animée d'un tranquille mouvement de rotation, et *Inverse Rotating Pyramid* qui en constitue l'exact renversement par la concavité du volume.

Par fragmentation et inversion, la multiplicité des miroirs y provoque une déstructuration de l'environnement réfléchi ; phénomène que vient accuser encore davantage leur cinématisme. Une autre série de réalisations met en œuvre des labyrinthes dont les tracés concentriques ou spiralés sont bâtis à l'aide de plaques d'acier poli d'environ deux mètres de hauteur. Davantage que d'y suivre les méandres dédaliens – les régulières interruptions des murs le suggèrent –, c'est ici aussi à l'expérience de l'espace qu'est convié le spectateur. Sa progression y est rythmée par la clôture systolique de l'espace sur lui-même entre deux miroirs parallèles, et son ouverture diastolique sur l'extérieur en l'absence de parois.

Hein investit donc cette question fondamentale du rapport entre l'objet d'art et son spectateur, établissant le ressort de ses œuvres sur les conditions de leur propre expérience. Singulière stratégie consistant à créer des dispositifs dont la présence du regardeur et l'acte perceptif constitueront non seulement le complément essentiel, mais éventuellement l'élément déclencheur. Mais si une telle interrelation entre œuvre et spectateur s'avère un sujet pour le moins à la mode dans les esthétiques dites « relationnelles », les dimensions sociales, culturelles et politiques véhiculées par ces dernières ne trouveraient pas ici leur lit. C'est que la nature phénoménologique de l'interrogation que porte l'artiste s'adresse à un sujet en deçà de sa constitution symbolique et idéologique comme individu social. Du reste, il convient de noter que son investissement actif reste limité : sa présence seule suffit. C'est donc au sujet percevant en tant qu'il peut encore intégrer une réflexion de type moderniste sur les conditions de possibilité du médium lui-même que s'adresse Hein ; réflexion artistique prenant acte de l'existence du regardeur pour l'évincer aussitôt ou, au contraire, comme ici, la dévoiler avec ostentation, en extorquer la complicité, dirait Michael Fried. Ainsi, Hein désigne explicitement la source historique d'une telle problématique : une certaine tradition sculpturale trouvant son climax et peut-être son point de rupture dans le minimalisme. Et c'est là toute l'intelligence de ce travail que d'établir, au moment même où il la réinvestit, l'archéologie de son propre contenu. Un minimalisme donc – et à travers lui quelques figures tutélaires comme Brancusi (voir *Ball on Pedestal*, 2007) ou peut-être les expériences de El Lissitzky dans les marges de l'architecture – témoignant d'une juste compréhension dans toute la complexité de son entreprise phénoménologique. C'est que l'idée d'un art littéral et tautologique clamé au son du « *what you see is what you see* » a fait long feu.

Jeppé HEIN, *Spiral Labyrinth I*, 2006. Plaques de miroir polies, « aludibond », cadre métallique. 200 x 512 x 428 cm. Avec l'aimable autorisation de Johann König, Berlin et 303 Gallery, New York. Exposition : *Jeppé Hein: reflection*, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, DK, 2006. Photo : Anders Sune Berg.



Ainsi, rappelons que c'est en 1965, année où Donald Judd publia *Specific Objects*, marquant l'émergence du mouvement, que Robert Morris proposa ses *Untitled (battered cubes)* et *Untitled (mirrored cubes)*, indiquant combien précoce fut en réalité l'investigation menée par ces artistes sur la perturbation visuelle que venait opposer à la forme mentalement élaborée *a priori* l'exploration perceptuelle des œuvres, et l'usage privilégié du miroir à cette fin. Dès 1965, le tou-

réfère Hein. En témoignent les quatre *Broken Mirrored Cubes* (2005), car si les fêlures rendent au diaphane et défectif dispositif de Morris son opacité objectale, c'est aussitôt pour remiser ces délicats objets fracassés dans le recoin de la galerie. Pire encore serait le *Burning Cube* (2005) vouant à la consommation un cube minimaliste. Un cas limite alors fut atteint lors de l'investissement par l'artiste de l'espace 315 du Centre Pompidou (2005). Son intervention

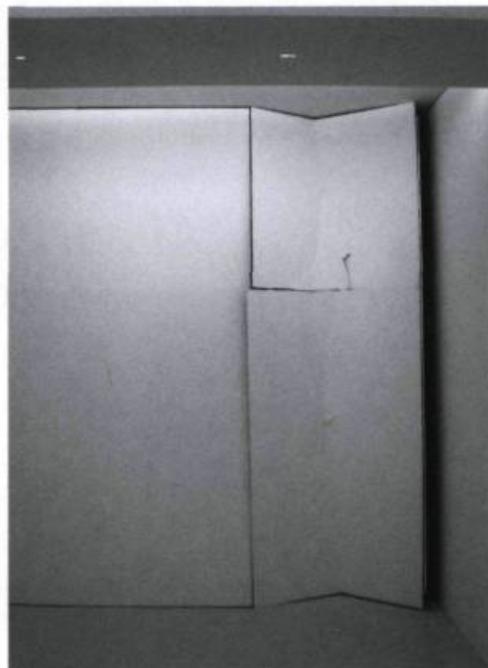


**Jeppé HEIN, Broken Mirror Cubes, 2005.** Bois, miroir, silicone. 4 cubes : 50 x 50 x 50 cm / ch. Avec l'aimable autorisation de Johann König, Berlin et 303 Gallery, New York. Photo : Claus Rasmussen.

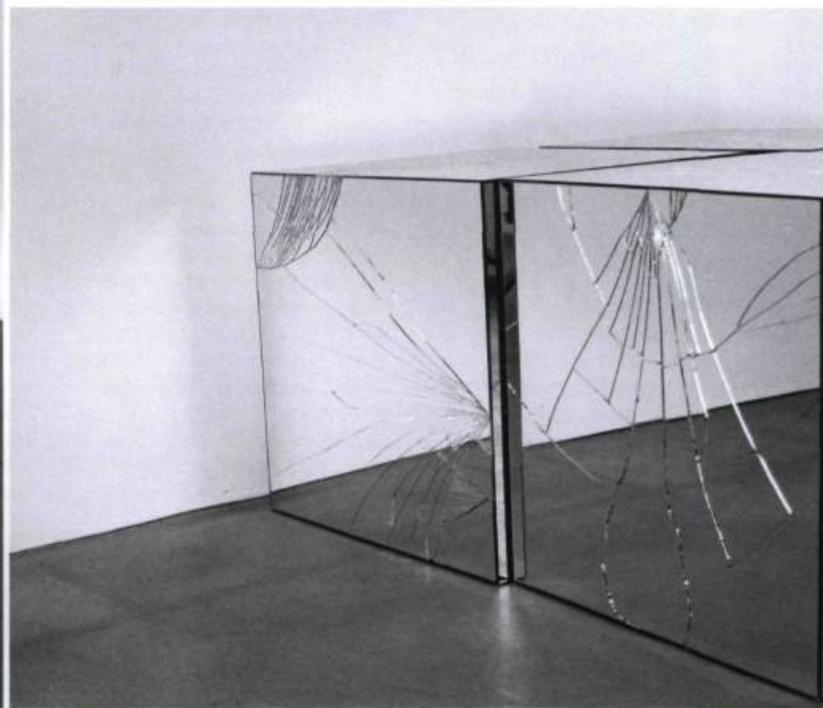
jours pénétrant Robert Smithson avait déjà intimé une lecture plus nuancée de ces créations, concluant de la sculpture de Judd qu'« une inquiétante étrangeté matérielle inhérente à la surface englutit la structure fondamentale. Surface et structure existent simultanément en suspension [...] ». Le concept d'« antimatière » envahit et remplit tout, entraînant ces œuvres très définies à la limite de la notion de disparition. » Ce qui ne serait pas sans trouver écho chez Jeppé Hein. Mais là où ce dernier se fait plus critique serait précisément au sujet d'une certaine contingence dans laquelle fut tenu à l'époque, et à l'instigation partielle des minimalistes eux-mêmes, l'objet sculptural. À cet égard, c'est à l'art du volatil Robert Morris, assimilé parfois aux précurseurs de l'art conceptuel, que se

consistait là en un déploiement d'un labyrinthe invisible – en réalité l'espace laissé à son dénuement – dont les seuls indices du parcours étaient les vibrations émises par un casque auditif signalant au spectateur la présence d'un obstacle. Dévoilement du volume d'exposition qu'opérait déjà *Self-Destructing Wall* (2003) : fausse paroi murale obstruant l'entrée dans une pièce qu'un système intestin écrasait sur elle-même pour redéployer l'espace.

Si donc Morris pouvait jadis écrire que s'il n'était pas devenu moins important en soi, l'objet artistique ne pouvait seul suffire, l'attitude de Hein se voudrait plus inexorable encore. Prolongeant ce questionnement en jouant sur la nature défective ou décevante du miroir, voire constatant



**Jeppé HEIN, Self-Destructing Wall, 2003.** Contreplaqué, moteur, construction de métal, peinture. Dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de Johann König, Berlin et 303 Gallery, New York. Photo : Carla Orthen.



**Jeppé HEIN, Broken Mirror Cubes, 2005.** Détail. Avec l'aimable autorisation de : Johann König, Berlin et 303 Gallery, New York. Photo : Claus Rasmussen.

l'obsolescence de l'objet sculptural, l'artiste confronte le spectateur à l'espace et en conclut déjà à une situation artistique intéressante. Un passage ainsi se fraye de la sculpture au dispositif. Passage et non rupture, car celui qui fait reposer ces propositions sur un renoncement à l'autonomie de l'œuvre, c'est seulement à regarder la sculpture du vingtième siècle avec les yeux exclusifs d'une certaine critique moderniste, et à oublier l'espace dans lequel se déploie toute sculpture et s'immerge son spectateur. ←

**Anaël LEJEUNE** est historien de l'art et aspirant au Fonds national de la recherche scientifique. Il prépare actuellement une thèse de doctorat sur les stratégies d'instauration et de la pratique du lieu et de l'espace dans la sculpture de Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra et Robert Smithson. Il est co-animateur de la revue belge d'histoire de l'art moderne et contemporain (SIC).