

Vie des arts

Les promenades cosmiques de l'art contemporain

Marine Van Hoof

Cosmos

Volume 43, Number 175, Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53128ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Van Hoof, M. (1999). Les promenades cosmiques de l'art contemporain. *Vie des arts*, 43, (175), 43-45.

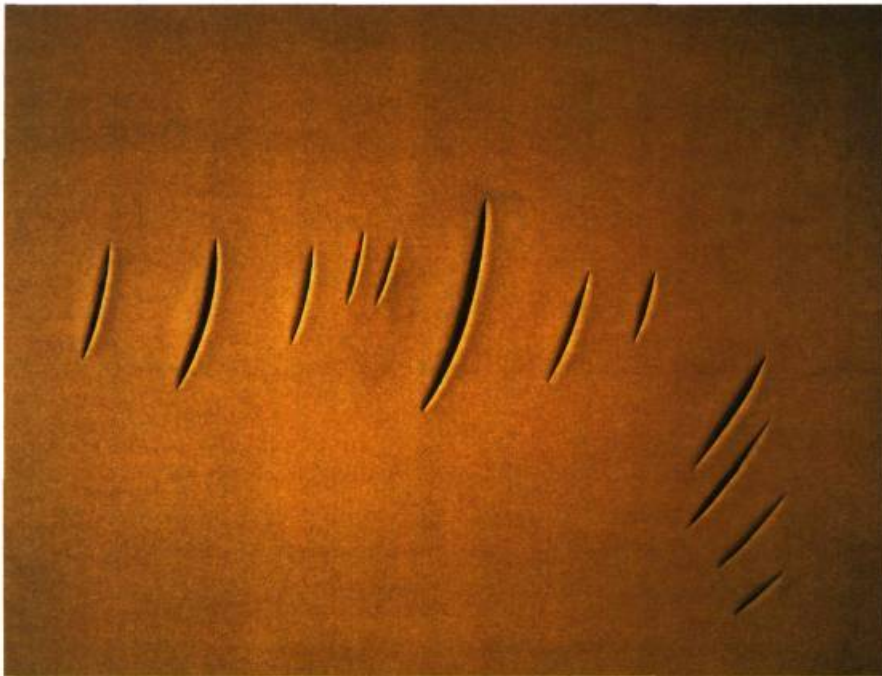
Les promenades cosmiques de **l'art contemporain**

Marine Van Hoof

L'ART CONTEMPORAIN SE JOUE DES FRONTIÈRES. SYMBOLISANT, TEL UN LABORATOIRE, LES PLUS HAUTES PROJECTIONS MENTALES, IL ILLUSTRE L'EXPANSION SANS LIMITE DE L'AVENTURE HUMAINE.



Vija Celmins
Galaxie no 1, 1973
Mine de plomb sur fond peint à l'acrylique sur papier,
31,1 X 38,7 cm
Collection New-York, Paine Webber Group Inc.



Lucio Fontana
Concept spatial, 1959
 Acrylique sur toile, 101 X 125 cm
 Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Tout au long des mouvements et des révolutions qui l'ont marquée, la création artistique n'a cessé d'évoquer les liens qui unissent l'homme et le cosmos. Durant les deux derniers siècles, la quête de nouvelles frontières et l'exploration de l'espace ont galvanisé l'imaginaire artistique et inspiré des images cosmiques aux résonances très diverses.

DE NOUVELLES FRONTIÈRES

Entre les paysages sublimes de Friedrich et la grotesque mise en scène du voyage de Ylia Kabakov vers l'espace, on aurait tort de vouloir tracer un trajet linéaire. Propulsées dans toutes les directions par les révolutions accomplies depuis le début du siècle, les différentes expérimentations de l'art contemporain apparaissent bien plus comme un ensemble mouvant de constellations reliées les unes aux autres. Si l'on accepte de voir la démarche artistique en général comme une sorte d'exploration, il est bien difficile de circonscrire les frontières et les espaces que les artistes contemporains ont à l'esprit. La notion de « franchir de nouvelles frontières » qui rappelle les revendications avant-gardistes, cadre mal avec le constat post-moderniste de la fin ou de l'impossibilité de l'art. L'art contemporain se joue des

frontières : entre les genres et catégories d'objets (peinture, sculpture, vidéo, architecture, écologie, théâtre...), les passages se multiplient et sont devenus des sortes de transgressions conventionnelles.

Les œuvres d'inspiration cosmique contemporaines font régulièrement écho aux découvertes scientifiques et à leurs supports dont elles se servent parfois directement. Comme le dit très justement Didier Ottinger : « la tête dans les étoiles, l'art contemporain écrit un nouveau chapitre des relations de l'art et de la science »¹.

Pour toute une partie de l'art, la quête de nouvelles frontières s'est traduite par la volonté explicite d'explorer l'infini. La démarche suprématiste de Malevitch pour arriver à la sensibilité pure par l'intermédiaire du vide et du rien (*Carré noir sur fond blanc*, 1913; *Carré blanc sur fond blanc*, 1918) en est un bon exemple; dans leur *Manifeste de l'aéropeinture* (1929), les futuristes nient l'opacité et la matérialité de l'objet au profit d'une sorte de flux énergétique circulant dans l'univers, présentant ainsi l'arrivée du laser et du virtuel. Yves Klein, très inspiré par la conquête spatiale, a fait de ses monochromes bleus un événement chargé d'éveiller la sensibilité cosmique. Sa fameuse exposition du vide



Ylia Kabakov,
L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement, 1981-1988
 Installation, 280 X 610 X 244 cm
 Paris, Musée National d'Art moderne,
 Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou
 © SODRAC (Montréal)1999/AGAGP, Paris.

(1958) illustre exactement la tentative de dépasser la limite physique du tableau et de mettre la sensibilité en contact avec l'universel. Quand Fontana publie son *Manifesto blanco* en 1946, il fait écho à l'art aérien de Malevitch et au monde libéré de la pesanteur souhaité par les constructivistes russes. La laceration de ses toiles est une façon « d'exorciser la matière au profit d'une surface-support qui étend l'espace à l'infini en le raréfiant »².

L'œuvre de l'artiste tchèque Vladimir Skoda tient de cette inlassable recherche de la forme absolue. Sans cesse retravaillé, le motif de la sphère (polie comme un miroir dès 1989) y apparaît comme le symbole de l'universalité des formes plastiques. Point et cosmos à la fois, la sphère opère le passage du macrocosme au microcosme;

la tension entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre le visible et l'invisible est un moteur essentiel des images cosmiques. Sa vision du matériau comme lieu de fusion du manuel et du spirituel (il s'est initié à la forge) n'est pas sans lien avec l'esprit alchimiste. Le feu avec lequel il sculpte ses sphères est le même que celui qui couve à l'intérieur de la terre, du soleil et des étoiles. Ses images d'étoiles (des gravures et ensuite des plaques perforées placées devant des fenêtres) sont des constellations purement imaginaires. Issues elles aussi du monde minéral de la forge, les sculptures de Tony Cragg sont des condensations monumentales de l'histoire de l'univers : dans *Terra Novalis* (1992), où des pattes de saurien et d'autres animaux sont greffées à un télescope, on perçoit en un seul instant toute la trajectoire entre l'être organique primaire et l'être humain machinique de plus en plus réduit au regard. Plus sombres sont les images de Anselm Kiefer qui évoquent un monde à la fois magique et menacé par un cataclysme : dans sa *Chute des étoiles* (1998), hantée comme toutes ses images par le sentiment d'un sens perdu, il est plus question de la terre que du ciel.

DE L'HUMAIN AU CÉLESTE

A travers une quête plus ludique du tout de l'univers, la réflexion de Claude Parmeggiani sur le cosmos procède par analogie directe entre le corps humain et les corps célestes. *Main et Lune* (1983) est une réflexion à la fois poétique et philosophique sur le rapport entre le macroscopique et le microscopique, qui s'incarne aussi très efficacement dans *Physiognomoniae caelestis* (1975) figurant un dos de femme constellé de grains de beauté, à côté d'un ciel étoilé. Plus proches du sublime que du poétique, les images de Vija Celmins (née en 1938 en Lettonie) représentent un défi : même confinés dans le cadre étroit d'un tableau, ses ciels constellés d'étoiles (*Galaxies, Coma Berenice*, 1973-75), réalisés à l'échelle 1:1 à la mine de plomb à partir de photographies, sont le résultat d'un travail de fourmi qui absorbe le regard autant qu'une voûte céleste entière. Les *Étoiles* de Thomas Ruff procèdent tout autrement :

ses photographies, froides d'apparence, éconduisent d'emblée tout regard désireux de se perdre dans les profondeurs. « Ses photographies se présentent comme des surfaces lisses, à travers lesquelles il apparaît très vite vain d'essayer d'atteindre à une autre réalité »³. Il s'agirait alors pour Ruff de déjouer notre soif de sublime et de transcendance traditionnellement comblée par l'image, a priori par les étoiles, de rendre celles-ci définitivement « laïques ». Ses *Étoiles* correspondent à ce que quiconque verrait à l'aide d'un télescope géant : elles sont réalisées à partir de négatifs de



Claudio Parmiggiani
Sans titre (Main et Lune), 1983
 Collage 36 X 26 cm
 Paris, Fondation Cartier pour l'Art contemporain.

l'Observatoire austral européen et partiellement manipulées par Ruff, qui appose ainsi la signature de son imaginaire sur un objet apparemment « objectif ». Alors que les images de Celmins conviennent à la pure jouissance du motif (le ciel étoilé), celles de Ruff sont d'abord une réflexion sur la perception et ses limites ou ses pièges, ce qui n'est pas le cas des photographies de David Malin qui seront présentées à l'exposition sous forme de diapositives. Ces images du plus grand spécialiste des documents en couleur d'étoiles et de galaxies (Malin a découvert deux nouveaux types de galaxies) sont un

hommage sans arrière-pensée aux avancées technologiques et à l'ambition de décrypter totalement l'univers. On ne pourrait leur proposer de meilleur contrepoint que l'installation irrévérencieuse de Kiki Smith. Intitulée *Étoiles et crottes* (1996), on y trouve sur un grand tapis de papier bleu des petites étoiles en verre mélangées à quelques crottes en bronze. Par un raccourci saisissant et très ironique, Smith place les symboles de nos plus hautes projections mentales au même niveau que les éléments qui connotent le niveau le plus bas de la condition humaine : les déjections. Comme l'œuvre de Ilya Kabakov (*L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*), l'installation de Smith se range dans les images d'inspiration cosmique dérivées de Duchamp, l'une des trois figures tutélaires sous lesquelles on peut regrouper, selon Didier Ottinger, les créations artistiques évoquant les relations entre l'art et l'astronomie. Si Léonard symbolise la fusion de l'artiste et du savant et Friedrich la rupture entre l'intuition et le savoir objectif, Duchamp illustre toute l'ironie qu'a fait naître le scientisme réduit au culte de la machine⁴. A ses héritiers, « il incombe de glisser la peau de banane du scepticisme et de l'ironie sous les pieds des rêveurs »⁵.

Qu'elles convoient de la nostalgie ou de l'ironie, les images d'inspiration cosmique contemporaines semblent moins soucieuses de renverser des frontières que de refléter notre conscience de plus en plus aigüe du fragile équilibre entre le macrocosme et le microcosme dont la science semble vouloir décider seule. A tort sans doute car, depuis son « laboratoire où s'expérimentent les infinies possibilités d'expansion de l'aventure humaine »⁶, l'art a probablement l'intention de garder le dernier mot. □

1 Didier OTTINGER, « Cosmologies contemporaines », in : *Cosmos, du Romantisme à l'Avant-garde*, Paris, Musée des beaux-arts de Montréal, Gallimard, 1999, p.282

2 Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, éd. Gallée, 1996, p.149

3 Régis DURAND, « L'imagerie laïque de Thomas Ruff », in : *Thomas Ruff*, Paris, Centre National de la photographie, 1997, p.5

4 Didier OTTINGER, op.cit., p.282

5 id., p. 285

6 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 367.