

ETC



La Tragédie du vide

Fabienne Claire Caland

Numéro 62, juin–juillet–août 2003

Art du vide 2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35359ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caland, F. C. (2003). La Tragédie du vide. *ETC*, (62), 29–34.

LA TRAGÉDIE DU VIDE



Sarla Voyer, *La maison fantôme - velin*, 2002. Photo : Martine Doyon.

Le vide a une résonance tragique, parce qu'il fait écho, dans la pensée humaine, au néant. D'un côté, nous faisons une expérience sensorielle de l'autre, nous sommes confrontés à un concept métaphysique. Je ne parle pas du chaos, cette confusion ou ce désordre qui annonce un principe organisateur dans une masse certes informe mais saturée, ne demandant qu'à être modelée par un souffle créateur et conséquemment une répartition fondatrice. À priori, le vide n'est ni un néant, ni un chaos, même si d'aucuns font l'amalgame. Il est plutôt ce point absolu où le rien, seul, subsiste. Il est aussi, et peut-être plus encore, l'absence ultime qui se traduit par le silence.

Ce point aveugle à la résonance déchirante est un thème privilégié en art, dès la Grèce antique. Cette dernière ne transfigure-t-elle pas le vide par la tragédie ? Transmise au V^e siècle avant Jésus-Christ par Sophocle ou Euripide, puis réinterprétée par un Shakespeare influencé par Sénèque, cette forme d'art se révèle comme l'expression critique d'un déséquilibre ou, plus juste, d'un moment incertain de constitution d'un équilibre nouveau. Définie essentiellement par sa fêlure, elle utilise les traditions mythiques pour poser des problèmes sans so-

lution, sauf si l'on considère la mort comme telle. Fondée sur la parole, la tragédie se heurte à l'impossible; par conséquent, elle ne dit plus que le vide. « *Words, words, words* » proclame Hamlet, insistant sur la vacuité des mots eux-mêmes. Avec lui, le point de non-retour est atteint, quand les mots sont impuissants pour traduire la pensée, quand ils sont évidés du sens qu'ils devraient avoir. Ainsi, le vide shakespearien se traduit par un thème récurrent, l'empoisonnement. Hamlet père est empoisonné par son propre frère. Cette faute originelle est métaphore du vide contagieux, au même titre que Elsenear en particulier, le Danemark en général, décor morbide et mortifère décrit par deux thèmes à valeur philosophique : la pourriture et la vacuité.

L'épisode de la mort d'Hamlet père annonce la parole-poison qui contamine les êtres et les choses. Par ce système de vases communicants, l'homme peut s'exprimer par d'autres médiums que la parole, pour traduire la tragédie du vide. C'est le cas d'Œdipe, ce « héros » qui se découvre entaché d'une faute inexpugnable. Au vide, il répond par l'absence de regard, c'est-à-dire qu'il se crève les yeux avec un aiguillon. Il redevient enfin ce qu'il n'a jamais cessé d'être mais qu'il avait oublié : un symptôme. Par ailleurs, si Ophélie se

jette dans les bras de la folie, Hamlet installe-t-il une réponse au vide ? À sa façon, oui, il la cherche tant par ses monologues que par la confrontation aux autres et, en ce sens, le texte shakespearien est une quête, celle d'un homme qui cherche des moyens d'agir et qui se heurte à l'impossibilité de le faire. Ou, quand il agit, c'est de manière inadéquate (l'épisode des rats derrière la tenture) ou trop tard (l'épisode final de l'exécution de la vengeance).

Le détour par deux mythes réinterprétés par la tragédie nous apprend que, dans l'art, le vide constitue, en son absence continue, un point ultime contre lequel vient buter finalement celui qui s'y heurte. Il le renvoie à lui-même, comme un boomerang. Il le laisse seul, sans dieux vers qui lancer suppliques ou accusations. En disant cela, je modifie ce qu'est le vide, c'est-à-dire que, malgré moi, je le matérialise, je le solidifie, je le pense tel un mur sur lequel on s'écrase ou contre lequel on rebondit, suivant qu'on le rêve plus ou moins dense.

Je transforme donc ce vide tragique car il est, pour moi et pour tout autre, inconcevable, foudroyant, inacceptable. Et, se confortant dans cette perception, ne confirme-t-on pas combien la position est insoutenable ? Plus, ne posons-nous pas, une nouvelle fois, l'équation de la vie et de la mort ? Alors, l'angoisse profonde resurgit. Chez l'artiste, elle engage des postures différentes, selon le message à transmettre. De la multitude, deux attitudes seront ici privilégiées qui mettent en évidence le rapport spirituel contenu dans l'expression du vide : celle qui vise à représenter le vide par le trop-plein et celle qui utilise le vide pour ouvrir sur l'infini.

Posture 1. Plein et creux

Il serait vain de chercher l'origine d'une telle posture, tout au plus pouvons-nous pointer du doigt une gravure significative de Dürer, *Melancholia I* (1514). Cette gravure sur la mélancolie saturnale est pour le moins surchargée d'objets en tous genres (livre, compas, sablier, etc.) entourant un ange alangui, avec en arrière-plan un ciel noir. L'œil du spectateur est saturé : trop à voir et finalement on ne voit rien. Nul doute que l'allégorie est au centre de la représentation mais elle choisit de représenter le vide par la surenchère, l'excès et le trop-plein.

Que nous dit, à première vue, cette gravure de Dürer ? Que le vide n'est pas seulement une absence matérielle, qu'il peut être intérieur, auquel cas il s'incarne dans la figure de l'être en creux. L'ange ne sait plus à quel saint se vouer, selon une expression consacrée, et rien de ses préoccupations ne semble combler le vide qu'il ressent. Le maître-mot est alors « mélancolie » et permet le rapprochement avec l'œuvre de Shakespeare.

Certes, Dürer respecte la tendance essentielle de l'art occidental consistant à repousser le vide, tendance qui sera reprise par le cinéma. Pourtant, des cinéastes offrent une posture originale au service d'une esthétique du vide comme Ozu, Bresson, Dreyer ou encore Wenders¹. Ce dernier évoque le vide sous plusieurs formes (vide de l'espace, vide de l'être, difficulté relationnelle...) dans son œuvre en général, *Les ailes du désir* en particulier (1987). Le mouvement qu'il propose est clair : l'ange peut être, à l'image de l'homme finalement, de passage, et dès lors, son parcours devient initiatique. Le parcours en question se lit à travers une série de changements significatifs, quand l'ange-héros passe d'une perception du monde en noir et blanc à une perception en couleurs, quand il devient visible pour les êtres humains alors qu'auparavant il ne l'était pas, quand il goûte les choses, rit et pleure. De l'immatériel à la chair, telle serait sans doute la désignation la plus juste pour cet itinéraire qui s'achève par la ré-expérimentation du tragique avec la confrontation à la mort.

À sa manière, l'artiste contemporain David Robinson nous dit aussi cette tragédie en la matérialisant avec une série de sculptures, de *Artifice and Edifice*, en 1993, *Circumstance*, en 2001 et surtout *Suspended Figure*, en 1995. Certes, il n'est pas question d'ange ici, mais d'êtres humains. Or ces derniers, nus et sans âge, minces, au crâne luisant, se ressemblent tous, représentant quelque peu ce qui chez l'artiste tendrait vers l'universel. Par conséquent, l'homme transfiguré est en passe de devenir autre. Il émerge doublement : de la figure figée à l'être humain en mouvement, de l'être humain à une autre entité, indéfinissable.

Avec lui, le spectateur refait l'expérience de l'apprentissage du territoire, et redécouvre alors l'expérience de l'humanité. Il ne s'agit pas pour autant de conquérir l'espace, ni de le maîtriser mais, surtout, de garder l'équilibre sans chuter. *Suspended figure* est ainsi édifiant puisque l'homme est presque écartelé, en suspension sur un fil, dans une posture quasi-christique. Quoi qu'il en soit, s'exprime, par la tension et la répartition des forces, la tragédie de la « suspension » qui inclut, de manière subtile, la peur du vide et son corollaire le vertige. Car l'homme ne peut ni avancer ni reculer, il est pris dans une situation absurde : seule reste la mesure du temps. En effet, combien de temps pourra-t-il tenir ? Le spectateur demeure en face de lui, fasciné par la chute à venir et qui ne viendra jamais, paradoxe inhérent à cette sculpture. Il assiste, en condensé, à une tragédie : le moment de rupture est inéluctable et, en même temps, s'il relâche le fil de la vie, l'être résout l'irrésolu par la mort. C'est-à-dire la chute dans le vide.

Voyez alors combien cette sculpture a d'accointances avec la scène de la chute de l'ange dans *Les ailes du désir*. Souvenez-vous : l'ange est sur le toit d'un édi-

fice et il tombe dans le vide. C'est de cette manière qu'il parviendra à l'humanité : par la chute dans le vide. Et notre homme suspendu ? N'atteindra-t-il pas d'une certaine façon l'humanité, en perdant dans sa chute sa posture de « surhomme » ?

Devant la sculpture de Robinson, une autre réflexion peut surgir à l'esprit du spectateur; l'homme, par sa posture, semble non seulement en équilibre, mais, notamment, par sa contorsion, il semble aussi esquisser un pas de danse, expression de l'intime et promesse de transfiguration.

En conséquence, la notion de vide est double : d'abord extérieure, elle est tout entière contenue par le risque de la chute ; ensuite, intérieure, elle est une potentialité, du même réseau signifiant que « l'être en creux », mais en le positivant. Cela nous conduit à la deuxième posture qui consacre le vide comme un tremplin vers un ailleurs spirituel.

Posture 2. Le vide, antichambre pour l'infini

Angoisse du vide, vide angoissant : selon le Christianisme tout du moins, l'être humain a longtemps envisagé cette proposition comme une absence de Dieu. C'est ce que nous dit finalement Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme* : « L'imagination est riche, abondante et merveilleuse; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide; et, sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout². » Par ce discours emblématique, Chateaubriand définit en peu de mots l'essence du personnage romantique, inadapté dans une société qui ne correspond plus à ses attentes, avec un désir douloureux d'agir sur la scène historique sans trouver pour autant de méthodes idoines. Autant dire que, pour lui, le vide est un monde sans spiritualité.³ Parfois, le vide du monde fait entrevoir autre chose; les artistes contemporains nous y conduisent, si l'on pense au minimalisme, ou encore au Land Art. Car, pour prendre l'exemple du minimalisme, celui-ci, insistant sur la non-autonomie du lieu par rapport à l'œuvre exposée, développe l'interaction œuvre/espace et nous contraint à percevoir la charge émotionnelle contenue dans le « presque-vidé ». Ce faisant, le minimalisme concentre l'être sur son expérience perceptive de l'espace. Il l'induit, dans ces conditions, à sa présence au monde. En conséquence, le minimalisme organise ce « presque-vidé » (le vide absolu étant bien entendu à exclure) en lui conférant une vie propre et nous ramène, par correspondance, à « l'être en creux » que nous sommes.

Certains artistes vont plus loin dans cette exploration de l'être en creux et de l'espace vide. Ainsi, l'artiste Georges Rousse propose-t-il un travail d'anamorphose qui a pour but de mener à un ailleurs spiritualisé; en ce sens, il offre une autre réponse à la tragédie du vide que celle offerte par les Grecs. Lors de sa der-

nière exposition à Montréal, en octobre 2002, il confie sur vidéo combien il aime le vide et l'amplifie. Pour lui, la quête d'espaces urbains vides (les entrepôts, par exemple) aboutit à une sacralisation. Exclure d'abord toute présence humaine est une exigence : c'est ici un point que Georges Rousse a en commun avec Christian Boltanski, autre « évideur » de lieux. Toutefois, pour Boltanski, l'évidement engage le réinvestissement, soit la disposition d'un ensemble de



David Robinson, *Suspended Figure*, 1995.

reliques pour agir sur la mémoire. L'installation de « *Der Ring* », en compagnie de Ilya Kabakov et Jean Kalman, en Allemagne en juin 1999, le prouve⁴. Mais tandis que Boltanski joue sur la perte de l'objet, en installant des vestes, vestons ou manteaux dans des couloirs vides par exemple, Georges Rousse engage un travail à la fois physique et poétique dans cet espace évidé qu'il recompose. Son œuvre exclut l'objet, elle est constituée par le lieu ensuite photographié. Enfin, le lieu dit réinvesti est transformé ou rasé. Ne subsistent que les photos, qui trahissent l'ailleurs dans l'ici, ouvrent une porte au spirituel.

L'ici et l'ailleurs, l'ailleurs maintenant : la relation de ce genre de travail tient à la fois de la tragédie, ainsi que montré précédemment, mais aussi d'une de ses modulations, à savoir le fantastique, par le biais du surnaturel. Sarla Voyer y insiste, avec *La maison fantôme*, présentée en 2002 à la Maison de la culture de Frontenac, à Montréal. L'espace offert surprend par sa luminosité puisque, de l'extérieur, il apparaît sombre et sinistre. Mais son appel insistant vers l'éphémère s'allie à l'écriture qui contient l'essence de toute chose. On peut interpréter un tel endroit à la manière d'un Borgès puisque les murs sans plafond sont composés de feuilles de papier agrafées entre elles, feuilles qui bougent en fonction de tout mouvement extérieur, ne serait-ce que le vent, feuilles encore, d'un livre à écrire. Sarla Voyer invite alors le spectateur à la création – c'est nous-mêmes qui composons cet espace, c'est nous-mêmes, par notre pré-

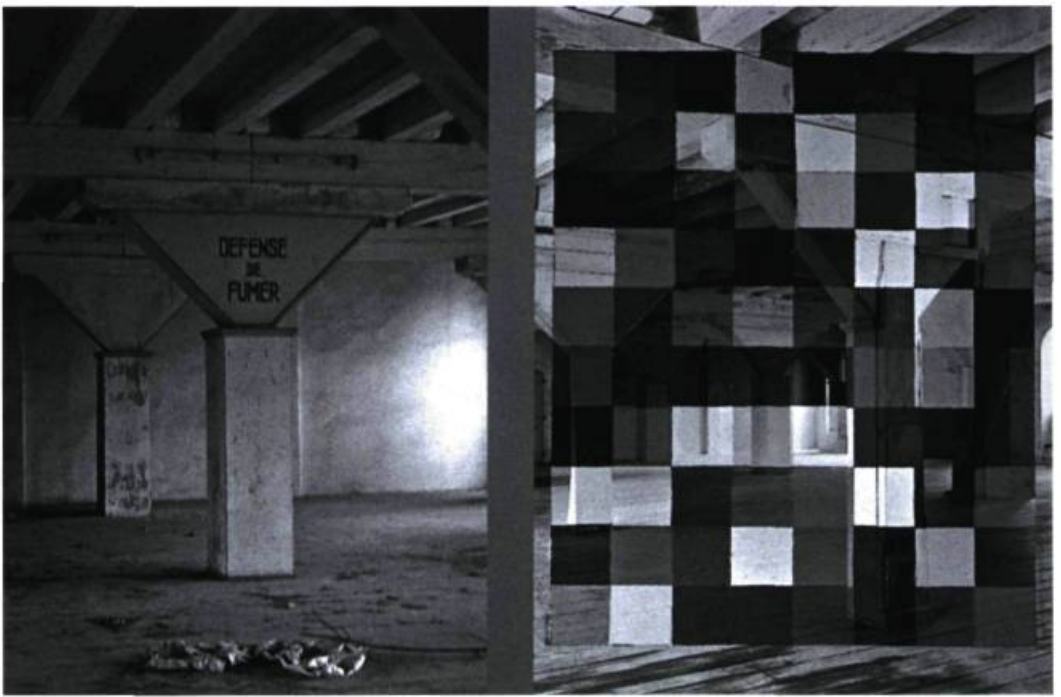
Sarla Voyer, *La maison familière – entrée*, 2002. Photo: Martine Doyon.



Sarla Voyer, *La maison familière – chambre*, 2002. Photo: Martine Doyon.







Georges Rousse, Metz, 1994. Photographie, 240 x 180 cm. Graff, Montréal.

sence, qui écrivons le livre et rendons l'invisible visible. Que ce soit Georges Rousse ou Sarla Voyer, l'invitation est clairement celle du vide, peut-être plus angoissante chez cette dernière quoique, tout bien considéré, le spectateur est le seul à pouvoir, vouloir ou non, consentir à l'appel et, en même temps, refuser le « plein » du réel qui, tel que précisé par Chateaubriand, est un vide. Quant à Boltanski, pour lui, si le vide constitue visiblement l'un de ses moteurs de création, c'est par sa relation intime avec le manque.

Une telle inversion accomplie par le personnage en creux engage une réflexion toute actuelle sur l'illusion. Les artistes que nous avons cités détournent des matériaux attendus (bronze, plâtre, feuilles...), tandis que d'autres utilisent le champ offert par la technologie nouvelle, afin de nous ramener à ce constat d'illusion troublante. Et, pour finir, sans nous obliger à un recensement d'artistes contemporains sur le sujet, nous voudrions nourrir un débat en germination, avec un dernier exemple emprunté au cinéma étasunien.

Car le cinéma, cet art du plein, peut aussi, par phénomène d'inversion, mettre en scène le vide associé au spirituel. Il sera qualifié de « transcendantal » et proposera une triple subdivision fondée sur la notion du vide : la mise à nu du réel, la confrontation et la révélation qui mènent à une autre dimension. Ce découpage vaut pour nos différentes œuvres, pas forcément pour le seul cinéma donc, sauf que, peut-être, pour ce dernier, il est non seulement visible mais aussi progressif (le cinéma ayant pour particularité d'être constitué d'une succession d'images en mouvement). Le trajet est alors double, du visible à l'invisible, de l'invisible au visible.

Revenant aux prémisses du cinématographe, avec des artistes tel Georges Méliès, le cinéma actuel propose à ses acteurs, aux spectateurs ou téléspectateurs, de fuir un monde recréé, sans substance réelle, pour un ailleurs qui détient le sens de toute chose. Le virtuel devient

une des armes favorites du cinéma d'anticipation, preuve en est le célèbre *The Matrix* (1999), de Andy et Larry Wachowski.

En effet, *The Matrix* nous convie à une réflexion conjointe sur la surface/la profondeur et sur la spiritualité dans un monde « plein » d'illusions, ce qui fait dire à certains que ce film est une version moderne du mythe de la caverne développé par Platon. L'Élu, Monsieur Anderson renommé Néo, sera pourtant considéré en tant que figure messianique. Or ce Néo peut être, je crois, interprété de tout autre manière. Sans nier la tragédie du vide, il incarne l'artiste, en ceci que ce dernier voit autrement les choses, cherche derrière les choses, évide pour emplir à nouveau mais d'un sens autre un monde qui semble pour lui en manquer.

Évider pour emplir : ce mouvement invalide toute réflexion qui voudrait que le vide soit toujours négatif, et ne puisse impliquer aucune action humaine. Or l'évidement est la marque de l'action de l'homme, celle de l'artiste particulièrement, celui qui évide, incise, retranche pour emplir, combler, plâtrer les manques. Le risque est double : tentation de la chute ou appel à l'élévation spirituelle. Et Victor Hugo d'apporter sa contribution à l'œuvre de David Robinson : « Le Vide était devant lui. Il y mit le pied. Il tomba. »⁵

FABIENNE CLAIRE CALAND

NOTES

¹ Lire à ce sujet Paul Schrader, *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley and Los Angeles*, University of California Press, 1972.

² René de Chateaubriand, « Du vague des passions », *Le Génie du Christianisme* [tome II], Paris, Garnier-Flammation, 1966, p. 309.

³ Nous entrevoyons la proximité problématique de l'ange de Dürer et du discours de Chateaubriand.

⁴ Se reporter au numéro 48 de *ETC Montréal*, sur « Art contemporain et controverse ».

⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*.