

ETC



Art du vide

Christine Palmiéri

Numéro 61, mars-avril-mai 2003

Art du vide 1

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35322ac>

[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

Palmiéri, C. (2003). Art du vide. *ETC*, (61), 4–9.

ART DU VIDE



Ann Veronica Janssens, *Représentation d'un corps rond (1)*, 1995. Installation in situ, projecteur cyberlight et brume artificielle. Collection MAC's - Communauté française de Belgique. Photo : Michel François.

La pensée occidentale a horreur du vide. L'Ouvert ne lui est que vertige.¹

Quaristote et ses disciples croyaient qu'aucune région de l'espace ne pouvait être entièrement vide : le vide (*le rien*) leur semblait aussi inconcevable que l'infini (*le tout*). Le concept de vide a de tout temps été ambigu. « À l'époque contemporaine, le vide apparaît comme une des constructions les plus complexes de la physique théorique, sans avoir pour autant une réalité expérimentale directe. C'est comme un bouc émissaire de la physique, un signifiant flottant. L'univers aurait été créé non pas à partir de rien, mais de presque rien ! »² C'est ce qu'affirme, en substance, la cosmologie moderne, qui décrit l'émergence spontanée de notre univers au moyen d'une transition d'un état de faux vide vers un état de vrai vide : « (...) on parle ainsi de création à partir du vide. La notion de vide est aujourd'hui au cœur de la description de l'univers »³. « C'est un océan de particules virtuelles, celles-ci bien qu'éphémères interagissent entre elles et confèrent au vide une certaine énergie potentielle. Il est de ce fait une manière d'être de l'énergie, énergie latente qui prend figure de substrat primordial du monde. »⁴

Ainsi de nouvelles théories apparaissent qui considèrent le vide comme pulsionnel, créateur et unificateur

de l'univers et de la lumière. Il en est de même pour la conception du vide dans la phénoménologie, avec Henri Maldiney, pour qui « *L'existential transcende le pulsionnel en ce qu'il a sa tenue dans l'Ouvert (le vide)*⁵ ». On trouve aussi des échos récents à ce problème dans l'essai de Pierre Restany sur Yves Klein, *Le feu au cœur du vide* :

« L'exposition du Vide de Klein apparaît aux yeux de Nicolas Bourriaud comme l'objet social par excellence, l'anticipation des très actuels dispositifs conviviaux d'un Rirkrit Tiravanija. Nicolas Bourriaud a bien compris que la culture spiritualiste d'Yves Klein lui servait à rejoindre une vision de la matière dans laquelle le visible et l'invisible sont perçus de façon non contradictoire mais globale, comme au sein d'une réalité virtuelle généralisée. [...] Yves Klein avait anticipé notre règne actuel de la communication électronique planétaire car il en détenait la clé : la sensibilité à l'état de matière première (*le vide*). Et il en pressentait l'éventail infini des possibilités dans la cybernétique, l'informatique ou la biogénétique. »⁶

Malgré les définitions diverses et parfois divergentes que les philosophes, les physiciens, les écrivains et les théoriciens de l'art peuvent donner du vide, celui-ci semble constituer le point de convergence ou le point de fuite de plusieurs pratiques artistiques contemporaines. Le vide, dans sa dimension physique, sensible,



Ann Veronica Janssens, *Représentation d'un corps rond* [2], 1996. Installation in situ, projecteur cyberlight et brume artificielle. Kunstverein Munich. Collection MAC's – Communauté française de Belgique. Photo : Wilfried Petzi.

extéroceptive ou dans sa dimension métaphysique, psychique, interoceptible, se retrouve sous plusieurs aspects dans certaines œuvres, tant au niveau plastique que thématique ; il prend cependant des formes diverses selon qu'on l'aborde du point de vue de l'ascèse, en tant que figure du manque ou de l'absence, ou de l'excès, en tant que figure du vertige et du débordement.

Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme – une forme qui nous regarde⁷ ?

Le vide peut être vu comme une figure matérielle et spirituelle de la genèse de l'œuvre et de sa finalité ou de sa finitude, par la mise en présence qui permet le visible et l'invisible. C'est le cas du Musée juif de Berlin réalisé par Daniel Libeskind, que Régine Robin décrit comme « *une présence/absence des juifs de Berlin* ». Elle y voit la célébration du vide comme potentiel mémoriel, qu'elle oppose à une esthétique de l'oubli, une esthétique « qui boucherait les trous », effacerait les traces. Vide et silence, en tant que forces unificatrices invisibles, seraient les matériaux utilisés par plusieurs artistes qui s'inscrivent dans une démarche d'actualisation constante des crimes contre l'humanité. C'est à une échelle moindre que Philippe Cognée porte un regard sur le monde qui se déshumanise sous nos yeux, donnant à voir des représentations de villes évidées, dans une *dé-présentation*⁸ du réel. Cette absence serait celle du présent, dit Christian Larouche, absence provoquée par la vitesse d'un temps fuyant. Il y voit le retour du vide mondain dans l'exercice d'une vision floue qui donne à voir des vil-

les fantomatiques. L'effet d'évidemment des lieux, comme ceux de la Fonderie Darling, laisse émerger des traces spectrales d'éléments naturels que les œuvres de plusieurs artistes réunies par Caroline Andrieux matérialisent et fusionnent en une élévation spirituelle qui rappelle le Taoïsme. Appel aux spectres, encore, avec Sarla Voyer, qui *fantomatise* l'espace, et Georges Rousse qui le remplit d'une présence fictionnelle en déjouant la perception, alors que David Robinson, dit Claire Caland, replace « cette tragédie du vide » non plus dans l'espace mais sous les pieds de l'homme attiré et repoussé par la force attractive et répulsive du gouffre de la conscience du monde⁹. Gouffre au-dessus duquel médite Dieter Appelt, installé en haut d'une structure d'aspect fragile, d'un *réseau de nœuds*, que Pierre Boudon analyse en faisant des rapports sur les plans formels et symboliques, avec certaines cathédrales érigées pour se prémunir de la chute spirituelle et psychique. Chute pressentie par Klein, qui entraîne la disparition sinon la dématérialisation des corps et de la matière.

Roy Ascott, quant à lui, prétend que le corps est voué à « *sa désintégration dans le cyberspace à la fois dans le sens de la rupture du corps social, qui passe par l'état de masse à celui de masse critique, et dans le sens de l'éclatement bionique du corps historique au profit d'un état de dispersion télématique postbiologique*¹⁰ ». Le corps n'est pas le seul à subir cette dématérialisation, l'espace aussi, selon Fred Forest¹¹. Que restera-t-il de nos traces à l'ère d'une dématérialisation inquiétante de la vie ? Marie-Christiane Mathieu, dans une performance-web, s'applique, quant à elle, à restructurer ce vide dans le cyberspace en lui attribuant une morphologie organique humaine¹², en tant que réseau de forces

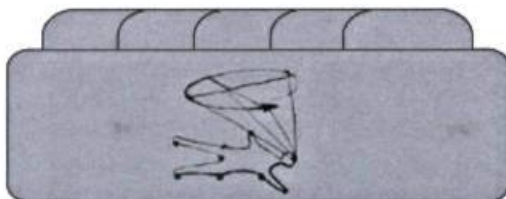
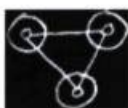
attractives, de monument colossal, sorte d'éloge à l'humain qui se dissout dans les mailles du web mais qui en est pourtant le fondateur et l'activateur. Le *Monument du vide*¹³ est un projet de longue haleine qu'elle réalise avec un groupe d'artistes¹⁴, il s'érige par étapes, événement par événement auxquels on peut assister et dont on peut observer l'évolution à travers les différentes interventions des participantes. Cette création virtuelle d'un colosse s'élevant au-dessus de la cybercité est une sorte de créature-territoire, monument électronique qui se fait dans un croisement dynamique entre anatomie, géographie, architecture et culture. Ces artistes semblent vouloir donner naissance à « un être¹⁵ ou être supra-naturel » pour circonscrire l'informe du vide. Ce monument ou « bâti virtuel », dit-elle, « peut recevoir une communauté d'artistes stimulés par l'idée de mettre au monde un être-lieu ». Cette prise en charge de l'espace et du corps sur le web est une fois de plus une tentative de palier au vertige du vide dans lequel certains artistes nous transportent comme c'est le cas pour James Turrel et Ann Véronika Jannsens qui nous font déambuler dans la lumière jusqu'au tournis ou encore Victorine Müller qui enferme ses performeurs dans une poche de polystyrène créant le vide jusqu'à l'asphyxie. D'autres artistes comme Ana Rewakowicz le presse à l'intérieur de ballons en latex pour créer des enclaves permanentes d'air habitant l'espace quotidien, ou encore comme Michel François qui l'enferme dans un cube de verre et le fustige à coup de mousse synthétique, tandis que Philippe Ramette déjoue l'effroi du vertige en imaginant des scènes improbables. « *L'ordinarium* » de Nicolas Reeves quant à lui expérimente l'impossible. Cette installation autonome est « théoriquement » susceptible, non seulement de fonctionner éternellement, mais d'être continuellement féconde dans une tentative « d'approcher l'infini ». L'artiste catégorise pour cela différents espaces temporels avec les phénomènes qui s'y rattachent, le vide semble ainsi se déployer à l'image d'une architecture virtuelle. Par ailleurs, le concept d'architecture de l'air que Klein avait développé est repris aujourd'hui par une nouvelle génération d'artistes qui travaillent explicitement avec le vide sinon avec l'air comme Tim Hawkinson, Nevin Aladag, Daniel Corbeil, Claire Savoie, Millie Chen, Dominique Gonzales-Foerster et bien d'autres qui cherchent à rendre l'immatériel sensible comme l'exprime Philippe Rahm¹⁶ : « *Ce que l'on voit apparaître est une résurgence des théories humorales qui, accordent à l'air et au climat une influence majeure sur l'humeur et la psyché humaine. Des théories qui, à la lumière de la biologie contemporaine, peuvent réorienter l'architecture vers ce qui serait sa spécificité ; une définition organique de l'espace, une architecture physiologique qui chercherait au cœur même de l'espace chimique, physique, biologique, électromagné-*



tique à engendrer du sens et des émotions ». Tout se passe comme si un besoin de ré-investissement de potentiel organique et symbolique émergeait. Restes d'un désir de sacré, d'une dimension *autre*, qui fait acheter des œuvres virtuelles¹⁷, des objets symboliques circulant dans le cyberspace¹⁸, ou des morceaux de lune comme on collectionnait autrefois des effigies liturgiques ou des reliques de saints, y compris des organes comme c'est le cas du fameux cœur du frère André.

Si le vide est créateur de l'univers et de la lumière, matrice et lieux des interactions, force unificatrice, si son visage d'éther est lumineux, pur, serein et fluide, il est aussi imparfait, fait de brisures et de dissymétries, chaotique, fluctuant, secoué de pulsions et de palpitations. Ce sont là des motifs de prédilection pour la production artistique, qui s'en est accaparée depuis déjà très longtemps. Autant dire que l'art, contrairement à la nature, « n'a pas peur du vide ».

CHRISTINE PALMIÉRI



ation le 26 octobre 2002

ne performance - web réalisée grâce à la collaboration d'individus, de centres d'artistes
installés dans différentes villes au Québec, en Argentine, en Allemagne et en Espagne.
eurs se font via le site Internet www.ontogenetic.org. Déjà deux work-in-progress
de l'événement ALICA produit par le 3e Impérial en novembre 2001
(Bco_reptage.htm), et durant le Festival HTML/Maid in Cyberspace
en janvier 2002 (<http://www.studioxx.org/maid2002/index.html>).

Marie-Christiane Mathieu, Page Web du projet Monument du Vide, 2001-2002. www.ontogenetic.org/mdv.html

NOTES

¹ Henri Maldiney, *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Fougères, Encre marine, 2000, p. 113.

² Marc Lachièze-Rey, « Le vide créateur », *Sciences et avenir*, hors série, Paris, novembre, 1997, p. 21.

³ Ibid.

⁴ Michel Cassé, *Du vide et de la création*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 209.

⁵ Henri Maldiney, *l'art, l'Éclair de l'être*, op.cit., p. 129.

⁶ Pierre Restany, Yves Klein, *Le feu au cœur du vide*, Paris, Éditions de la différence, 2000, p. 9 et 10.

⁷ Georges Did-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1982, p. 15.

⁸ Pour Fink, le processus dans lequel l'expérience de l'absence ou du néant (du n'étant pas) altère le réel en le virtualisant, en le dés-actualisant, en le dé-présentant ou en l'ab-sentant. De sorte qu'on n'a plus affaire à une identité, pleine et entière, qui serait re-con nue dans l'œuvre, mais à de l'inconnu qui reste toujours à connaître, au sein d'une expérience esthétique où l'œuvre d'art ne se réduit pas à du reconnaissable et où le spectateur ne se contente pas de ses seules réminiscences. Voir Eugen Fink, *De la phénoménologie*, trad. par D. Frank, Paris, Édition de Minuit, coll. « Arguments », 1974, 245 p.

⁹ Distinguant l'angoisse de la peur Sartre dit « Le vertige est angoisse dans la mesure où je redoute non de tomber dans le précipice mais de m'y jeter. » (Jean-Paul Sartre dans *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 66.)

¹⁰ Roy Ascott, « L'architecture et la Cyberception », dans *Esthétiques des Arts Médiaux*, tome 1, sous la direction de Louise Poissant, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1985, p. 186.

¹¹ Pour Fred Forest, la sensibilité moderne entraînerait la disparition d'une forme traditionnelle de l'art au profit d'un art sociologique, un art qui se dématérialise : « La multiplication des médias de toutes sortes et leur usage généralisé nous induisent à un concept plus « abstrait » de

cet espace. C'est l'espace de la communication sociale créée par tous ces supports technologiques superposés à notre espace physique ; idée d'un immense réseau au maillage serré constitué par un filet invisible où transitent nos messages, s'échangent nos émotions ; filet où se nouent de nouveaux types de relations entre les êtres humains, nous offrant une « réalité » supplémentaire ; espace de médiatisation qui de plus en plus s'impose comme un terrain nouveau et privilégié de nos relations ; surface de dialogue arraché au néant par les technologies de communication comme les polders l'étaient sur la mer ; champ privilégié de l'interactivité. C'est la notion même d'environnement qui tend à se dématérialiser et à apparaître comme un terrain de « tangibilisation » de nos relations à l'information ». Fred Forest, « Manifeste pour une esthétique de la communication », *Esthétiques des Arts Médiaux*, tome 1, sous la dir. de Louise Poissant, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1985, p. 44.

¹² Bohm ne dit-il pas : « The general tenor of the implicate order implies that what happens in our own consciousness and what happens in nature are not fundamentally different in form. Therefore thought and matter have a great similarity of order », David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 100.

¹³ www.ontogenetic.org

¹⁴ Gabriella Golder, Stéphanie Lagueux, Laura Jeanne Lefave, Élisabeth Mathieu, Andrée Préfontaine, Claire Piché et Mariela Yeregui.

¹⁵ Henri Maldiney, *Âtres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975.

¹⁶ Philippe Rahm, « L'espace chimique », *art press*, n°267, avril 2001, p. 50.

¹⁷ À la suite de Klein qui a mis en vente des cm³ d'air, Fred Forest en 1993 a vendu par le biais d'enchères traditionnelles l'œuvre virtuelle *Parcelle/Réseau* visible uniquement sur le web, il a en fait vendu le code qui permet de la voir et de l'admirer sur écran.

¹⁸ Bagues et autres icônes du jeu virtuel *Diablo* que les joueurs achètent et collectionnent directement sur le web dans les enchères de eBay.



Victorine Müller, *Undarmung*, 1999. Performance à Circuit, Lausanne. Photo : Ph. C. Widmer.



Philippe Ramette, *Le balcon II (Hong-Kong)*, 2001. M. Domage/Galerie Xippas/ADAGP 2002.



Tim Hawkinson, *Überorgan*, 2000. Mass Moco, North Adams.