

Défis du vide

Challenging the void

Ruth Scheps¹

¹ docteure (Ph. D.) en génétique moléculaire (The Weizmann Institute of Science, Rehovot, Israël) ; productrice à France Culture et journaliste à la Radio Suisse Romande jusqu'en 2009 ; rédactrice en chef de la revue Mikhtav Hadash / La Nouvelle Lettre jusqu'en 2019. rscheps@hotmail.com

RÉSUMÉ. Qu'il soit physique, métaphysique ou psychologique, le vide est un concept polysémique et souvent paradoxal, généralement associé à l'absence (de matière ou de tout autre contenu), voire au manque. La question du vide hante l'humanité depuis toujours et accompagne toute l'histoire des sciences. Dans l'Antiquité grecque, Parménide puis Aristote ont nié son existence, les atomistes Leucippe et Démocrite ont au contraire affirmé son omniprésence dans l'univers. Depuis la révolution scientifique du XVII^{ème} siècle jusqu'à la révolution relativiste et au-delà, les physiciens ont cherché à le créer et le conceptualiser. Au fil des théories du vide qui se sont succédé, l'opposition entre le vide et le plein s'est muée en complémentarité ou interdépendance, jusqu'à la théorie quantique des champs, où le vide complet est en continuité avec la matière. De leur côté, les artistes visuels ont d'abord représenté le vide en tant que faire-valoir des formes visibles, dans une complémentarité statique avec le plein, puis l'ont affronté en tant que tel, comme dans les « expositions du vide » de l'art contemporain. Dans la tradition picturale chinoise d'inspiration taoïste ou bouddhiste, cette complémentarité est au contraire une interpénétration dynamique, issue de la Vacuité originelle.

ABSTRACT. Whether physical, metaphysical or psychological, the void is a polysemous and often paradoxical concept, generally associated with absence (of matter or any other content), or even lack. The question of the void has haunted mankind since time immemorial, and has accompanied the entire history of science. In ancient Greece, Parmenides and then Aristotle denied its existence, while the atomists Leucippus and Democritus asserted its omnipresence in the universe. From the scientific revolution of the 17th century to the relativistic revolution and beyond, physicists have sought to create and conceptualize it. With each successive theory of the vacuum, the opposition between the void and the full has evolved into complementarity or interdependence, culminating in quantum field theory, in which the complete vacuum is in continuity with matter. Visual artists, for their part, first represented the void as a foil to visible forms, in a static complementarity with the full, then confronted it as such, as in the "void exhibitions" of contemporary art. In the Taoist- and Buddhist-inspired Chinese pictorial tradition, on the contrary, this complementarity is a dynamic interpenetration, stemming from the original Vacuity.

MOTS-CLÉS. Vide, *horror vacui*, vacuisme, vide quantique, vide relativiste, expositions vides, éther, *shanshui*, cinémas du vide, vacuité, taoïsme, bouddhisme, spiritualité.

KEYWORDS. Vacuum, *horror vacui*, vacuism, quantum vacuum, relativistic vacuum, empty exhibitions, ether, *shanshui*, vacuum cinemas, vacuity, Taoism, Buddhism, spirituality.

1. Introduction

Très généralement, « le vide » désigne le plus souvent un espace dépourvu de matière (ou occupé par une matière raréfiée), donc une absence, soit de quelque chose qu'il pourrait contenir, soit de quelque chose que l'on s'attendrait à y trouver (auquel cas il s'apparente au manque). Il peut également désigner une absence absolue (on lui préfère alors souvent le terme de « vacuité »). Encore faut-il préciser de quel vide il s'agit : le vide physique, qui est loin d'être totalement vide ? Le vide métaphysique, qui serait antérieur ou parallèle à la création ? Le vide psychologique, lié à l'ennui ou à une absence de représentation ? On le voit, le vide est un concept qui éclate, se diffracte, voire s'auto-contradit dès que l'on cherche à le saisir.

Inaccessible, le vide ? D'une certaine manière oui, ce qui donne d'autant plus envie d'y plonger pour en explorer les manifestations, après tous ceux – philosophes et scientifiques, plasticiens, musiciens et cinéastes – qui s'y sont aventurés au cours des millénaires.

À notre tour, nous tenterons de démêler quelques fils de cette pelote tissée de mythes et d'œuvres, de théories et d'expériences. Au fil de notre parcours, nous verrons comment la question du vide sous ses diverses formes a conduit savants, artistes et penseurs à traquer son existence, quels moyens ils ont mis en œuvre pour le produire, et en quoi notre époque approfondit et renouvelle toutes ces approches.

Au-delà des démonstrations expérimentales de sa réalité et de ses interprétations en tant qu'absence (intervalle, silence, blanc, désert) ou manque (ennui, attente), la période contemporaine révèle l'incroyable présence du vide : bien loin des espaces infinis dont le silence éternel effrayait tant Pascal, le vide cosmique apparaît frémissant de fluctuations énergétiques et de particules virtuelles ; en art, le vide n'est plus le faire-valoir de formes dignes d'être montrées mais fait lui-même l'objet d'expositions qui pour être paradoxales n'en sont pas moins réelles et obligent à le redéfinir – des expositions vides d'œuvres matérielles (suite à l'exposition dit « du vide » d'Yves Klein en 1958) aux concerts de silence (suite à l'œuvre 4'33" de John Cage donnée en 1952).

Tandis que les savants-philosophes du passé questionnaient la matérialité du vide, les chercheurs et créateurs d'aujourd'hui se tournent vers sa face énergétique, rejoignant ainsi certaines considérations millénaires du taoïsme et du bouddhisme.

Cet article retrace le chemin buissonnant qui, de l'Antiquité à nos jours, dessine la progression parallèle et parfois convergente des sciences et des arts dans leurs rapports au vide : rapports créateurs mais aussi émotionnels et spirituels.

2. Le vide et la matière

2.1. *Horror vacui*

À son tout début, l'histoire de la notion de vide relève de la philosophie et de la physique, qui se confondent encore, et cette notion est intimement liée à la notion d'être : le vide est l'absence d'être. Tout commence en Grèce présocratique, avec le plénisme tautologique de Parménide¹, « l'être est, le non-être n'est pas », auquel s'opposeront les atomistes Démocrite², Leucippe et Épicure. Pour ces tenants du vacuisme, au contraire, « il n'y a que des atomes et du vide », le monde étant constitué d'atomes se déplaçant dans un vide infini. Mais jusqu'à la Renaissance, ce sont les conceptions parménidiennes qui l'emporteront.

Selon Parménide et son école, le vide étant un non-être, il ne peut exister ; de plus, dire que l'être est (au sens fort du terme), c'est affirmer l'impossibilité qu'il ne soit pas ou qu'il diffère de ce qu'il est. En effet, s'il venait à changer, il deviendrait *ipso facto* ce qu'il n'est pas, chose impossible puisque le non-être n'est pas. Parménide en conclut qu'en l'absence d'espaces vides entre les éléments de l'Univers, ces derniers ne peuvent être distincts et séparés, autrement dit que le tout – ou l'être ou le monde réel – doit nécessairement être unique, immuable et intemporel, le monde changeant que nous observons n'en étant que l'illusoire apparence.

¹ Parménide : philosophe grec présocratique, pythagoricien, puis éléate, né à Élée à la fin du VI^e siècle av. J.-C. et mort au milieu du V^e siècle av. J.-C. Célèbre pour son poème en vers, *De la nature*, qui eut une grande influence sur la pensée de son temps.

² Démocrite (vers 460-370 av. J.-C.) : philosophe grec, disciple de Leucippe, le fondateur de l'atomisme. Pour Démocrite comme pour Leucippe, le vide est le non-être dans lequel se meuvent les atomes, c'est-à-dire l'être. Il y a du vide à la fois dans le monde (intervalles entre les atomes) et en dehors de lui. Ainsi, le non-être (le vide dépourvu de matière) est tout aussi réel que l'être (la matière).

Cet acte de foi dans la logique plutôt que dans l'observation se retrouvera un siècle plus tard chez Platon³, qui opposera le monde intelligible des essences ou des Idées, seul réel, au monde trompeur des phénomènes apparents. Son disciple Aristote, au livre IV de sa *Physique*, niera lui aussi l'existence du vide, incompatible selon lui avec le mouvement : dans le vide, le mouvement serait nécessairement instantané, sans que l'on puisse définir un point de départ et d'arrivée, et les interactions entre les choses seraient inexplicables. Le phénomène des marées, par exemple, serait incompréhensible, car si elles se propageaient dans le vide, celui-ci, du coup, ne le serait plus... Bref, pour Aristote, « la nature a horreur du vide » (formule célèbre également attribuée à Roger Bacon⁴). Cherchant à comprendre la source profonde de cette position philosophique, François Jullien se demande : « une telle *horror vacui* ne s'enracinerait-elle pas dans le sentiment qu'il ne peut y avoir de satisfaction pour l'esprit que par détermination d'«être», et donc dans la mesure du plein⁵ ? »

Quoi qu'il en soit, Aristote conclut qu'aucune région de l'univers ne peut être entièrement vide, que l'univers tout entier est un espace clos et organisé, et qu'il n'y a pas d'espace extra-mondain. Cependant, à la place de la notion de vide qu'Aristote tient à rejeter, mais dont on dirait qu'il ne peut pas se passer tout à fait, il recourt à un nouvel élément subtil, qui sera assimilé à l'éther⁶ dont le statut est intermédiaire entre la matière et le néant.

L'impossibilité structurelle du vide, qui constitue la clé de voûte de la physique aristotélicienne, s'imposera jusqu'à la Renaissance et sera encore défendue au tout début de l'époque moderne par Descartes (1596-1650), qui niera l'existence du vide comme de l'atome au profit de théories géométriques faisant de l'espace une pure étendue, et de la matière une modification de la forme⁷.

Après Descartes, toute l'histoire moderne du vide physique consistera au contraire à en démontrer l'existence et à en affiner les définitions au fur et à mesure des expériences visant à le créer, et des théories cherchant à en rendre compte.

Mais avant d'en venir aux conceptions positives du vide telles qu'elles se sont succédé, depuis la Révolution scientifique du XVII^{ème} siècle jusqu'aux théories relativistes et quantiques, faisons un détour par l'histoire des arts visuels et voyons comment *l'horror vacui* s'y manifeste. L'écrivain et critique d'art italien Mario Praz (1896-1982) a introduit l'expression *horror vacui* pour critiquer une

³ Platon (428-348 av. J.-C.) : dans le VII^e livre de *La République*, le philosophe expose son allégorie du *mythe de la Caverne*, dans laquelle des hommes enchaînés tournent le dos à la lumière de l'entrée et ne perçoivent, des objets situés à l'extérieur de la caverne (les *idées* réelles), que leurs ombres projetées sur le mur de la caverne (les *phénomènes* apparents).

⁴ Roger Bacon (vers 1220-vers 1292) : surnommé *Doctor mirabilis* (« Docteur admirable ») en raison de sa science prodigieuse. Philosophe, savant et alchimiste anglais, considéré comme l'un des fondateurs de la méthode scientifique.

⁵ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Le Seuil (Points Essais), 2003, p. 124-125.

⁶ Éther : du verbe *aithen* (brûler). À l'origine, Éther est un dieu primordial de la mythologie grecque, personnifiant les parties supérieures du ciel, ainsi que sa brillance. Empédocle, à qui l'on doit la théorie classique des quatre éléments, parle fréquemment de l'éther comme d'une entité différente (elle sera nommée plus tard « quintessence »). Platon mentionne dans le *Timée* (58 d) l'éther comme « la forme de l'air la plus pure ». Aristote, dans son traité *Du ciel*, introduit une nouvelle entité qui n'existe que dans la sphère céleste : « En dehors des corps qui nous entourent ici-bas, il existe un autre corps, séparé d'eux, et possédant une nature d'autant plus noble qu'il est plus éloigné de ceux de notre monde. » (*Du ciel*, I, 2). Cette nouveauté a fini par être assimilée à l'éther.

⁷ « Pour ce qui est du vide, au sens que les philosophes prennent ce mot, à savoir, pour un espace où il n'y a point de substance, il est évident qu'il n'y a point d'espace en l'univers qui soit tel, parce que l'extension de l'espace ou du lieu intérieur n'est point différente de l'extension du corps. Et comme, de cela seul qu'un corps est étendu en longueur, largeur et profondeur, nous avons raison de conclure qu'il est une substance, à cause que nous concevons qu'il n'est pas possible que ce qui n'est rien ait de l'extension, nous devons conclure le même de l'espace qu'on suppose vide : à savoir, que, puisqu'il y a en lui de l'extension, il y a nécessairement aussi de la substance. » Descartes, *Principes de la philosophie*, 16, 1644.

tendance ornementale caractéristique de l'ère victorienne, puis l'expression s'est appliquée plus généralement à toute œuvre saturée de détails. En Grèce antique déjà, l'*horror vacui* est un élément stylistique important de l'époque géométrique (1100-900 av. J.-C.), et cela vaut également pour la peinture funéraire étrusque⁸.



Figure 1. Livre de Kells, Folio 292r, Incipit de Jean. *In principio erat verbum*, (Vers 800).
Wikimedia Commons.

Des exemples d'*horror vacui* se retrouvent par la suite dans l'art religieux du Moyen Âge, comme dans le livre de Kells, un manuscrit enluminé datant du IX^{ème} siècle (fig.1), et au XVI^{ème} siècle, le graveur français Jean Duvet utilise systématiquement dans son travail de maturité l'*horror vacui*, comme le montre par exemple sa gravure *La chute de Babylone* (fig. 2).

⁸ Anne-Marie Adam, « *Horror vacui* et détails inutiles (?) dans la peinture funéraire étrusque », *Ktèma*, Persee.fr 37, 2012, p. 239-254.



Figure 2. Jean Duvet, *La Chute de Babylone*, gravure de la série *Apocalypse* (vers 1555).
Taille de la plaque : 11 7/8 x 8 3/8. The Cleveland Museum of Art. Wikimedia Commons.

Plus près de nous, les peintres non conventionnels de l'art brut ont fait un grand usage de l'*horror vacui* ; parmi eux, le peintre suisse du XX^{ème} siècle Adolf Wölfli remplit souvent ses tableaux d'écritures ou de notations musicales comme dans *Vue générale de l'île Neveranger*. Parmi les autres mouvements artistiques concernés par l'*horror vacui*, on peut mentionner : l'art psychédélique de la contre-culture des années 1960 ; le *Lowbrow*, né à Los Angeles à la fin des années 1960, qui mélange les codes du surréalisme et de la pop culture ; parfois, l'art à motifs dans les vêtements des peuples autochtones d'Amérique latine ; le *Tingatinga*, école de peinture tanzanienne contemporaine (fig. 3) qui s'est développée dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle dans la région d'Oyster Bay à Dar es Salam puis s'est étendue à la plupart des pays d'Afrique de l'Est.



Figure 3. Bakir, TT4802 ; huile sur toile, 61x122 cm ; Art Tingatinga (2011). Wikimedia Commons.

Avant de clore cette liste loin d'être exhaustive, citons encore deux œuvres contemporaines on ne peut plus différentes mais où l'*horror vacui* joue un rôle majeur : dans un registre ludique, la série de livres-jeux britannique *Où est Charlie ?* créée par Martin Handford, et où le lecteur doit réussir à retrouver Charlie à l'intérieur d'une image – la difficulté venant du fait que chaque page est entièrement remplie d'histoires indépendantes comportant moult personnages et objets minutieusement détaillés... Et pour en finir avec la peinture, l'œuvre *Horror vacui* (1945) de l'artiste contemporain Anselm Kiefer. Il s'agit d'une aquarelle sur une photographie de réfugiés dans un livre d'images datant de la Seconde Guerre mondiale. Au centre de cette masse de personnes, on peut lire « horror vacui », inscrit à la gouache au milieu de points blancs et de gouttes comme de la neige (« une autre sorte d'horreur du vide », dit Kiefer). Et pourtant, derrière cette affirmation de plénitude, c'est bien la tragédie du vide lié à la guerre qui est donnée à ressentir.

Il nous faut encore dire un mot de l'*horror vacui* dans le cinéma. Dans son ouvrage *Vers une esthétique du vide au cinéma*, José Moure questionne de manière diachronique les rapports ambigus du cinéma au vide et montre comment, après avoir été horrifié par le vide, le cinéma en a été fasciné. Avant la modernité, diverses techniques (dont la surimpression) concouraient à ce que le cinéma narratif fût pensé et perçu « en termes d'effet de présence et d'impression de plénitude⁹ ». Mais la modernité, hantée par le désir de voir derrière les apparences, parviendra « au constat désenchanté qu'il n'y a plus rien à voir derrière l'image, que tout est là, sans promesse d'un ailleurs »¹⁰.

2.2. Entre la matière et le néant

L'aristotélisme s'est imposé jusqu'à la Renaissance, avec l'impossibilité du vide qu'il supposait : dans ce cadre théorique, les interactions entre les choses devenaient inexplicables si le vide existait.

⁹ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, 1997, p. 5.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

Par ailleurs, la conception astronomique alors en vigueur – celle d’une Terre fixe, au centre d’un monde fermé – était incompatible avec l’existence d’un « vide » bordant l’univers, ainsi rendu infini.

À la charnière des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, le monumental édifice aristotélien commence à se fissurer, et l’atomisme refait surface : parmi les précurseurs qui soutiendront vigoureusement l’existence du vide et de l’espace infini, citons Francesco Patrizi (*De spacio physico et mathematico*, 1587), Giordano Bruno (jugé pour hérésie et brûlé en 1600) et Galilée (1564-1642), qui « conçoit le vide comme un “milieu” dépourvu de toute résistance, un cas limite, à la manière dont nous considérons aujourd’hui l’espace vide »¹¹.

L’approche expérimentale de la question du vide, caractéristique de la révolution scientifique du XVII^{ème} siècle, démarre en 1644 avec Évangéliste Torricelli, ancien secrétaire de Galilée et inventeur du baromètre : il montre que dans une éprouvette remplie de mercure, retournée sur une cuve elle aussi pleine de mercure, le liquide s’abaisse et reste en suspens dans le tube, à 76 cm au-dessus du niveau du mercure dans la cuve, laissant en haut un espace vide de matière visible et, pour Torricelli, même vide de gaz. Cette mise en évidence de la pression atmosphérique¹² et de l’existence du vide devait susciter de vives polémiques mais dans les décennies suivantes, plusieurs expériences renforcèrent sa crédibilité, jusqu’à la rendre inattaquable. Blaise Pascal le premier renouvelle l’expérience de Torricelli en 1648 : ayant mesuré la hauteur de la colonne de mercure au pied et au sommet du Puy-de-Dôme, il est en mesure de confirmer que le haut du tube de mercure est véritablement « vide et destitué de toute matière¹³ » tant qu’on n’aura pas « montré l’existence de quelque matière qui le remplisse¹⁴ » et que c’est le poids de l’air qui explique sa remontée partielle dans le tube.

En 1654, Otto von Guericke¹⁵ démontre à son tour l’existence du vide par sa fameuse expérience des hémisphères de Magdebourg : après avoir appliqué les deux hémisphères l’un contre l’autre, il pompe l’air à l’intérieur et constate que deux attelages de huit chevaux de trait ne peuvent les séparer !

¹¹ Marc Lachièze-Rey, *Les avatars du vide*, Le Pommier, 2005, p. 22.

¹² Pression atmosphérique : l’air pèse sur la surface libre du liquide dans la cuve, poussant ainsi le liquide à l’intérieur du tube. Par ailleurs, le poids du liquide situé dans le tube tend à le faire descendre sous l’effet de la gravité. Lorsque ces deux actions contraires s’équilibrent, le liquide se stabilise dans le tube à une hauteur qui correspond à la pression exercée par l’air. Le liquide monte d’autant plus haut dans le tube que la pression est élevée.

¹³ Voir Pierre Magnard, Pascal et le sens du vide, *Baroque* [En ligne], 12 | 1987, mis en ligne le 30 juillet 2013, <https://doi.org/10.400/baroque.580>

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Otto von Guericke (1602-1686) : scientifique, inventeur et homme politique allemand. Sa principale contribution scientifique concerne la physique du vide.

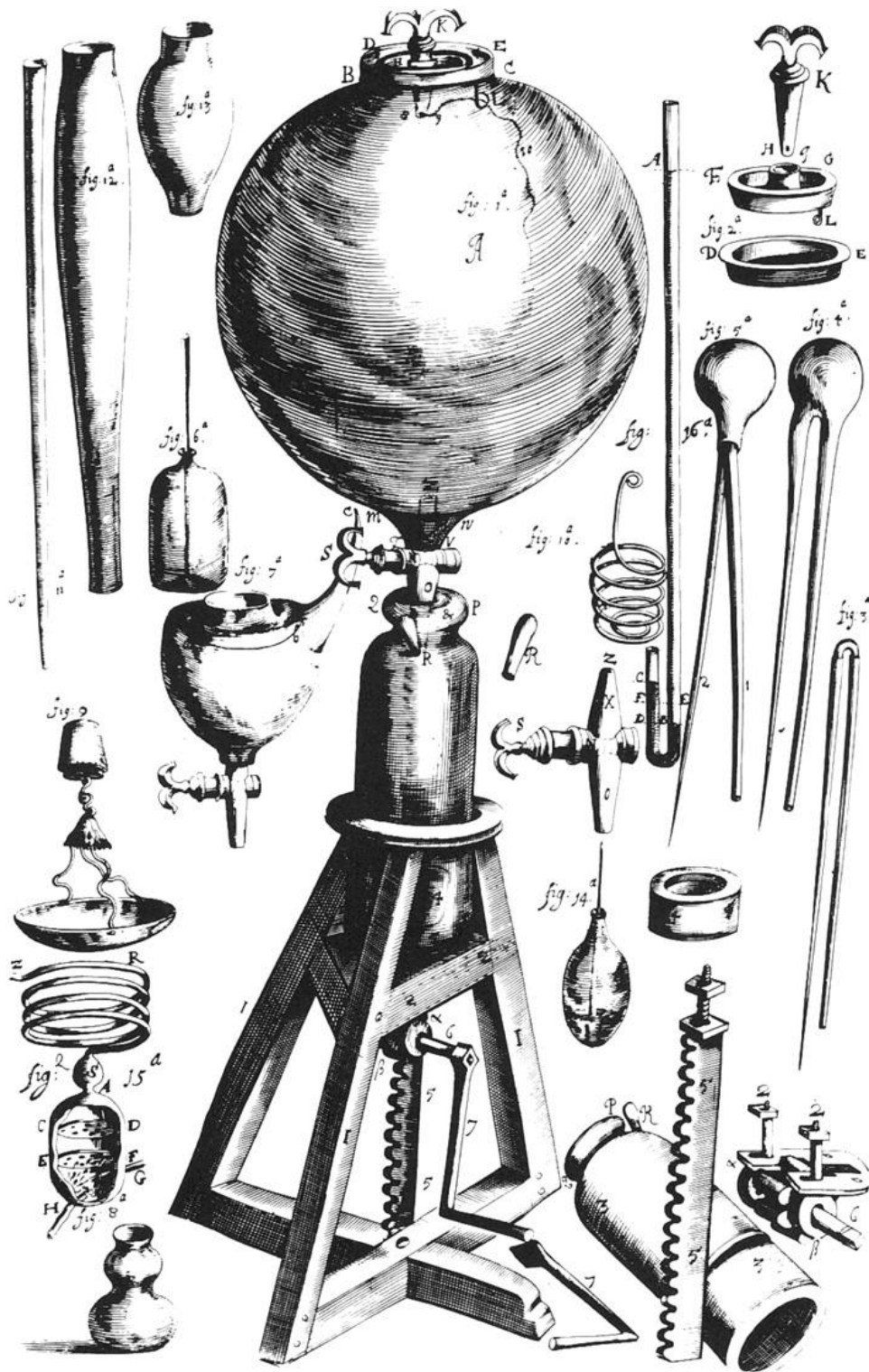


Figure 4. Dessin de la pompe à air de Robert Boyle (1661). Wikimedia Commons.

En 1659, Robert Boyle¹⁶ perfectionne la pompe à air de von Guericke et « crée le vide » dans une cloche en verre (fig. 4) ; quelques années plus tard, son contemporain Christian Huygens¹⁷, qui a

¹⁶ Robert Boyle (1627-1691) : physicien et chimiste irlandais. Il fut animé par deux passions : la science expérimentale et le christianisme. Son œuvre phare sur la distinction entre nature et métaphysique (*A Free Enquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*, 1686) fut le point de départ de la transformation de la philosophie naturelle en science.

¹⁷ Christian Huygens (1629-1695) : mathématicien, physicien et astronome néerlandais. En astronomie, il est considéré comme un alter ego de Galilée, notamment pour sa découverte de Titan, satellite de Saturne. En mathématiques, il a joué un rôle majeur dans le développement du calcul moderne. En physique, il est célèbre pour avoir formulé la théorie ondulatoire de la lumière et calculé la force centrifuge.

assisté avec enthousiasme aux expériences de Boyle, fabrique sa propre pompe à vide. Cependant sa contribution majeure à l'histoire du vide est d'ordre théorique : en 1690 il formule sa théorie ondulatoire de la lumière selon laquelle la lumière est une onde qui se propage dans un milieu fluide, l'« éther luminifère » (transmetteur de lumière). Or ce milieu, qui est censé remplir le vide de l'univers, n'est pas considéré lui-même comme un vide radical, mais plutôt comme une sorte de « substance » servant de support à la vibration lumineuse (il est vrai qu'à cette époque, la vibration de l'espace vide n'est pas encore envisageable). Trois ans avant la formulation de la théorie ondulatoire de la lumière par Huygens, Newton¹⁸ a publié ses *Principia*¹⁹ où il expose sa loi de la gravitation universelle et propose en guise de vide ce qu'il nomme un « éther gravitationnel » (qui transmet la gravitation), qui serait caché dans la substance des corps solides. Dans la physique de Newton qui ne comporte que l'espace, le temps et les corps matériels, le vide est donc ce qui reste après qu'on a retiré tous ces derniers ; en opposition à la théorie ondulatoire de la lumière formulée par Huygens, Newton en propose une théorie corpusculaire qui sonne comme une résurgence de l'atomisme : les corpuscules de lumière sont séparés par du vide²⁰ et rien n'est immobile dans l'absolu.

Dans les sciences du vide dont nous venons de mentionner les principales avancées pour la période comprise entre les XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècles, il convient de distinguer dans une certaine mesure approches techniques et approches théoriques. En effet, si les expériences de Torricelli et de ses successeurs ont permis de créer des vides de plus en plus poussés, les théories du vide, elles, se sont heurtées à la difficulté de le penser en excluant toute référence à la matérialité. Il faudra attendre le XIX^{ème} siècle pour que la physique de la lumière parvienne peu à peu à théoriser un vide libéré de la matière et gouverné par l'énergie, ce qui permettra de résoudre certains problèmes... mais pas tous !

3. Le vide et l'énergie

3.1. De l'éther matériel à l'éther subtil

Nous l'avons vu, dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, deux théories de la lumière (et par conséquent du vide) s'affrontaient : la théorie ondulatoire de Huygens et la théorie corpusculaire de Newton. Pour expliquer le vide apparent de l'univers, toutes deux postulaient l'existence d'un fluide nommé éther, dans lequel la lumière se propageait. Mais ce n'était pas le même éther ! Pour Huygens la lumière se propageait de manière ondulatoire dans un « éther luminifère » (à l'instar de la propagation du son dans l'air ou des vaguelettes à la surface d'un milieu liquide) alors que pour

¹⁸ Isaac Newton (1643-1727) : mathématicien, physicien, philosophe, alchimiste, astronome et théologien anglais, puis britannique. Figure emblématique des sciences, il a théorisé la mécanique classique et la gravitation universelle, et a créé le calcul infinitésimal. En optique, il a développé une théorie corpusculaire de la lumière et une théorie de la couleur fondée sur la décomposition prismatique de la lumière blanche en un spectre visible. Il a aussi inventé un télescope à réflexion. En mécanique, il a établi les trois lois universelles du mouvement qui constituent les principes de la mécanique classique. Il a aussi effectué des recherches d'ordre théologique et alchimique.

¹⁹ *Philosophiæ naturalis principia mathematica* (1687) : œuvre majeure de Newton où il décrit la loi universelle de la gravitation, formule les trois lois universelles du mouvement et fonde la mécanique classique.

²⁰ Voir le commentaire éclairant d'Alexandre Koyré : « L'introduction du vide – avec son corrélatif, l'attraction – dans la conception du monde de Newton fut, malgré les formidables difficultés physiques et métaphysiques qu'elle implique (action à distance, existence du rien), un trait de génie et un pas d'une importance décisive. C'est ce pas qui permit à Newton d'imposer et d'unir en même temps [...] la discontinuité de la matière et la continuité de l'espace. » (A. Koyré, *Études newtoniennes*, Gallimard, Paris 1980, p. 34).

Newton, cette propagation était corpusculaire et se faisait dans un « éther gravitationnel » censé être médiateur de la force gravitationnelle sans y être lui-même soumis²¹.

Au début du XIX^{ème} siècle, de nouvelles expériences physiques sur la propagation de la lumière auront un impact direct sur les conceptions du vide : les travaux de Young²² sur les franges d'interférence, ceux d'Arago²³ et Fresnel²⁴ sur la polarisation de la lumière et enfin, ceux de Fizeau²⁵ (1849) sur la vitesse de la lumière tranchent définitivement en faveur de sa propagation ondulatoire : bien que vide en apparence, le fluide « éther » est effectivement traversé par des ondulations lumineuses. Mais au milieu du XIX^{ème} siècle, ce « fluide » commence à perdre de sa matérialité, se rapprochant ainsi du vrai vide physique : dans les années 1855-1865, Maxwell²⁶ introduit le concept de « champ électromagnétique » ; l'éther n'est alors plus que le milieu dans lequel ce champ se propage – un milieu vide de matière mais non d'énergie puisqu'il emmagasine une énergie potentielle (liée au champ électrique) et une énergie cinétique (liée au champ magnétique).

Avec les travaux de Maxwell, ce sont aussi les conditions expérimentales pour atteindre le vide parfait qui changent : désormais il ne faudra plus seulement retirer toute la matière visible et tous les gaz (comme au XVII^{ème} siècle), mais aussi éliminer tout le rayonnement électromagnétique – condition qui pouvait être théoriquement satisfaite en refroidissant l'espace jusqu'au zéro absolu.

Encore fallait-il prouver concrètement l'existence de cet « éther luminifère » électromagnétique. Dans ce but, les scientifiques Albert A. Michelson et Edward Morley tentèrent, au cours d'une célèbre expérience d'optique, dite « expérience de Michelson-Morley »²⁷, de mesurer la différence de vitesse de la lumière entre deux directions perpendiculaires. Mais l'expérience s'étant toujours

²¹ Pour Newton, la force gravitationnelle est le paradigme des forces « à distance ». Mais celles-ci sont paradoxales dans la mesure où elles sont censées agir instantanément entre deux corps en présence l'un de l'autre – et ce, quelle que soit la distance entre eux. Newton tente de résoudre ce problème en affirmant que le vide est un *sensorium Dei*, sorte d'organe sensoriel de Dieu qui lui permet de transmettre les influences d'un corps à l'autre.

²² Thomas Young (1773-1829) : physicien, médecin et égyptologue anglais. En optique, il est connu pour son expérience des fentes de Young, dans laquelle il mit en évidence et interpréta le phénomène des interférences lumineuses qui montre que « la lumière ajoutée à la lumière peut produire de l'obscurité » (Arago).

²³ François Arago (1786-1853) : astronome, physicien et homme d'État français. D'abord tenant de la théorie corpusculaire de la lumière, il fut ensuite convaincu par la théorie ondulatoire de son collègue Fresnel, qu'il aida dans ses recherches.

²⁴ Augustin Fresnel (1788-1827) : ingénieur et physicien français. Ses recherches en optique ont conduit à l'acceptation définitive de la théorie ondulatoire de la lumière en remplacement de la théorie corpusculaire en vigueur depuis Newton.

²⁵ Hippolyte Fizeau (1819-1896) : physicien et astronome français, connu pour ses travaux sur la lumière. En 1849 il mit au point une méthode lui permettant de mesurer la vitesse de la lumière et constata qu'elle est plus faible dans l'eau que dans l'air, contrairement aux prédictions de Newton.

²⁶ James Clerk Maxwell (1831-1879) : physicien et mathématicien écossais. Célèbre pour avoir unifié en un seul ensemble d'équations, dites équations de Maxwell, l'électricité, le magnétisme et l'induction. Ce fut à son époque le modèle le plus unifié de l'électromagnétisme. Il est également connu pour avoir interprété la lumière comme étant un phénomène électromagnétique. Il a notamment démontré que les champs électriques et magnétiques se propagent dans l'espace sous la forme d'une onde et à la vitesse de la lumière.

²⁷ Expérience de Michelson-Morley : conçue par Michelson, cette expérience, réalisée pour la première fois en 1881 et renouvelée à plusieurs reprises dans le demi-siècle qui suivit, visait à mesurer la vitesse de la lumière dans son support supposé (l'éther) et en se fondant sur la loi classique d'addition des vitesses. La Terre, avec une vitesse sur son orbite d'environ 30 km/s par rapport au Soleil, apparaissait comme un laboratoire idéal pour déceler une variation de la vitesse de la lumière sur des parcours identiques en longueur mais qui devaient différer dans le temps selon qu'ils seraient dans le sens du mouvement ou perpendiculairement au *vent d'éther*. Or, aucune différence de vitesse entre les deux ne fut jamais mise en évidence.

révélee négative, c'est finalement la relativité restreinte d'Einstein postulant l'invariance de la vitesse de la lumière qui permet d'expliquer ce résultat inattendu et conduisit Einstein à réfuter l'existence de l'éther.

3.2. Vides relativistes et vides quantiques

Einstein ayant décrété l'inutilité de l'éther luminifère pour penser le vide, celui-ci se trouve tout à fait dématérialisé et déconnecté de la notion de mouvement (pour le vide, le mouvement uniforme est comme le repos). Au début du XX^{ème} siècle, la physique fait donc face à un nouveau défi : celui de théoriser, et si possible de révéler la « vraie » nature de ce vide dématérialisé. Deux grands courants de la physique, tous deux initiés par Einstein, viennent alors révolutionner les conceptions du vide. D'une part la relativité, qui se développe elle-même en trois étapes : la relativité restreinte (1905, élimination de l'éther électromagnétique), la relativité générale (1915, théorie de l'éther gravitationnel²⁸), la cosmologie relativiste (1917) ; d'autre part la physique quantique (1905), qui réduit la distinction entre le vide et la matière.

Du côté de la relativité, la percée majeure est celle opérée par la relativité générale, qui identifie le champ gravitationnel à la courbure de l'espace-temps. Il n'est plus question de transmission à distance dans un espace vide, mais de déformation continue de la sorte de gelée élastique constituée par la courbure de l'espace-temps. « Celle-ci joue ainsi le rôle auparavant attribué à l'éther, et l'interaction gravitationnelle est assimilée à sa propagation²⁹. »

En l'absence de matière, le vide n'est donc pas rien : c'est un espace-temps spécifique, duquel on a retiré toute la courbure due à la matière.

Du côté de la physique quantique, plusieurs théories du vide émergent : l'une d'entre elles est due au physicien britannique Paul Dirac. Au début des années 1930, celui-ci imagine un vide... plein, en l'occurrence plein d'électrons (particules de matière, chargées négativement) invisibles et qui occuperaient quasiment tous les états possibles d'énergie négative – les états inoccupés seraient alors comme des trous signalant la présence de positons (particules d'antimatière chargées positivement). Cette théorie, aujourd'hui abandonnée pour ce qui est du vide lui-même, aura du moins conduit à une découverte majeure : l'existence des antiparticules. À côté du *vide de Dirac*, l'autre approche quantique du vide est la *théorie quantique des champs*, dont on peut rappeler qu'elle ne concerne pas la quantité de matière peuplant l'espace intergalactique – celui-ci contient en moyenne un proton par mètre cube – mais ce qui se trouve dans l'espace séparant ces particules. Selon cette théorie, au sein du vide quantique existent plusieurs champs quantiques différents, un pour chaque type de particules (électron, neutrino, quark, photon, boson de Higgs...). Le vide complet est constitué par la superposition de ces vides partiels, qui sont dans leur état fondamental caractérisé notamment par une énergie minimale. Ainsi, bien que doté de propriétés spécifiques qui le distinguent des autres états, le vide est un milieu dynamique et en continuité physique avec la matière³⁰, comme l'avait déjà affirmé Pascal³¹. Plus encore, celle-ci peut même en surgir ! On sait actuellement qu'il est par exemple possible de faire jaillir du vide une paire électron/positon (dont la

²⁸ La relativité générale fut conçue largement pour résoudre le problème que posait l'éther gravitationnel de Newton, à savoir l'action à distance et instantanée entre deux corps séparés par une distance quelconque.

²⁹ Marc Lachièze-Rey, *op. cit.*, p. 51.

³⁰ Cela implique que désormais, la discontinuité n'est plus entre le vide et la matière, mais entre le vide et le néant, qui, lui, n'a rien de commun avec la matière : dans le vide quantique, il existe un espace et un temps, ce qu'il serait absurde d'imaginer pour le néant.

³¹ « Il y a autant de différence entre le néant et l'espace que de l'espace vide au corps matériel : ... ainsi l'espace vide tient le milieu entre la matière et le néant. » Blaise Pascal, *Le livre du néant*, in *Œuvres complètes*, Le Seuil, 1963, p. 203 B).

vie ne dure cependant qu'un millième de milliardième de milliardième de seconde). Pour mieux se figurer la chose, il faut considérer le vide quantique comme une mer de particules virtuelles (car invisibles) pouvant accéder à une existence réelle. Ce champ électromagnétique fluctue de manière spontanée et aléatoire autour de zéro, un peu comme des clapotis à la surface d'une mare, donnant lieu à ce qu'on appelle « énergie du vide »³² ou encore « rayonnement de point zéro ». L'existence de ces fluctuations transitoires a été confirmée, notamment par l'effet Casimir³³, mais pour autant « il n'existe aujourd'hui aucun moyen de considérer de manière rigoureuse l'énergie du vide quantique³⁴. »

Si nous avons évoqué le vide relativiste et le vide quantique séparément, c'est qu'à ce jour aucune théorie n'est parvenue à en faire la synthèse : la relativité générale traite le champ de gravité de façon non quantique, et la physique quantique traite seulement des autres champs. On se trouve donc face à une multiplicité d'ébauches théoriques dans lesquelles les termes de “vide”, “temps”, “espace”, “matière” et “énergie” recouvrent des réalités différentes et donnent lieu à des scénarios cosmologiques alternatifs concernant l'origine de l'univers (en vertu de son énergie vertigineuse³⁵, le vide quantique aurait pu précéder le Big Bang) et son expansion accélérée (le vide quantique pourrait en être le moteur). Mais toutes ces questions demeurent ouvertes.

4. Le vide et le plein

Nous avons vu précédemment que les toutes premières tentatives de penser le vide en Occident ont consisté à en nier l'existence : l'opposition théorique entre vide et plein était ici totale. La révolution expérimentale du XVII^{ème} siècle fera accéder le vide à l'existence, mais progressivement et non sans polémiques : de l'absence de matière à l'éther luminifère ou gravitationnel, l'opposition entre vide et plein commence à se fissurer... Au XIX^{ème} siècle, de nouvelles expériences sur la polarisation et la vitesse de la lumière tranchent en faveur de l'éther ondulatoire, mais la découverte du champ électromagnétique permet de penser l'éther comme le milieu, vide de matière mais non d'énergie, dans lequel se propage ce champ. L'opposition entre vide et plein est de moins en moins compacte... Cependant, l'existence de l'éther luminifère électromagnétique ne pourra pas être démontrée et sera finalement réfutée par Einstein : avec la physique relativiste, le vide devient l'espace-temps duquel on a retiré toute la courbure générée par la matière. D'autre part, avec la théorie quantique des champs, le vide complet est en continuité avec la matière, qui peut même en surgir, quoique de façon excessivement éphémère. Dès lors, il n'y a plus lieu de parler d'opposition entre le vide et le plein, mais de complémentarité ou d'interdépendance.

4.1. Complémentarités

Comment cette dialectique du vide et du plein s'est-elle incarnée dans la littérature, la musique et les arts visuels ? D'une manière très générale, notons que la complémentarité entre les vides et les pleins confère aux œuvres leur forme spatio-temporelle : en littérature comme en musique, elle est soit purement temporelle (rythme), soit spatio-temporelle (texte écrit ou partition de musique) et fait

³² L'énergie du vide est la somme des énergies de toutes les oscillations élémentaires du champ électromagnétique, à toutes les longueurs d'onde.

³³ L'effet Casimir est une force attractive qui apparaît entre deux plaques parallèles non chargées. Il résulte de l'existence de fluctuations quantiques du vide poussant ces plaques l'une contre l'autre, la densité d'énergie entre les plaques étant plus faible qu'à l'extérieur.

³⁴ Marc Lachièze-Rey, *op. cit.*, p. 142.

³⁵ « ... chaque millimètre cube de ce vide contiendrait plus d'énergie que toute celle produite par une étoile semblable au Soleil pendant toute son existence... » (Étienne Klein, *Ce qui est sans être tout à fait*, Actes Sud, 2019, p. 160).

alterner des pleins (mots, notes, etc.) et des vides (silences, intervalles, césures, etc.) : « Entre les lettres, des blancs ; entre les mots, des lacunes ; entre les phrases, des interstices ; entre les paragraphes, des intervalles. Au sein des lettres habillées de points et de couronnes, des béances, des fissures, des ouvertures. [...] Les craquements du texte ne sont pas des oublis, mais des intentions. Les vides ressemblent à des plénitudes, les espaces à des cris, les blancs à des appels à l'aide. Ce sont des silences camouflés au sein de la langue qui portent signification par-delà le langage³⁶. »

Dans les arts visuels, la complémentarité vide-plein s'est incarnée différemment en Occident et en Chine traditionnelle. Dans la peinture de paysage chinoise *shanshui*³⁷, la représentation relève d'une spiritualité (taoïsme ou bouddhisme) où l'homme et le monde sont harmonieusement et dynamiquement reliés (les principes taoïstes *Yin-Yang* indiquent deux éléments distincts mais interdépendants). Le Vide, qui se rapporte à l'absence de forme, y occupe une part importante et « ouvre le naturel sur le spirituel, comme le visible sur l'Invisible, mais celui-ci n'est pas pour autant sur-naturel »³⁸. En d'autres termes, le *shanshui* ne vise pas à représenter les formes en tant que telles, mais l'âme ou les souffles (*Qi*) qui les animent : il relie une réalité visuelle observée et la vision intérieure de l'artiste. Dans cette représentation, c'est le Vide (espace blanc, non peint, pouvant signifier le ciel, la terre, l'eau, les nuages, etc.) qui valorise les parties pleines du tableau (la montagne, l'arbre, le rocher, et parfois une minuscule figure humaine). Au sein de cette tradition picturale millénaire, le Vide et le Plein s'interpénètrent et se donnent vie mutuellement : techniquement, le Vide entre dans la Forme par l'inachèvement des traits et les dégradés d'encre bordant les objets, qui se fondent ainsi dans l'infini.

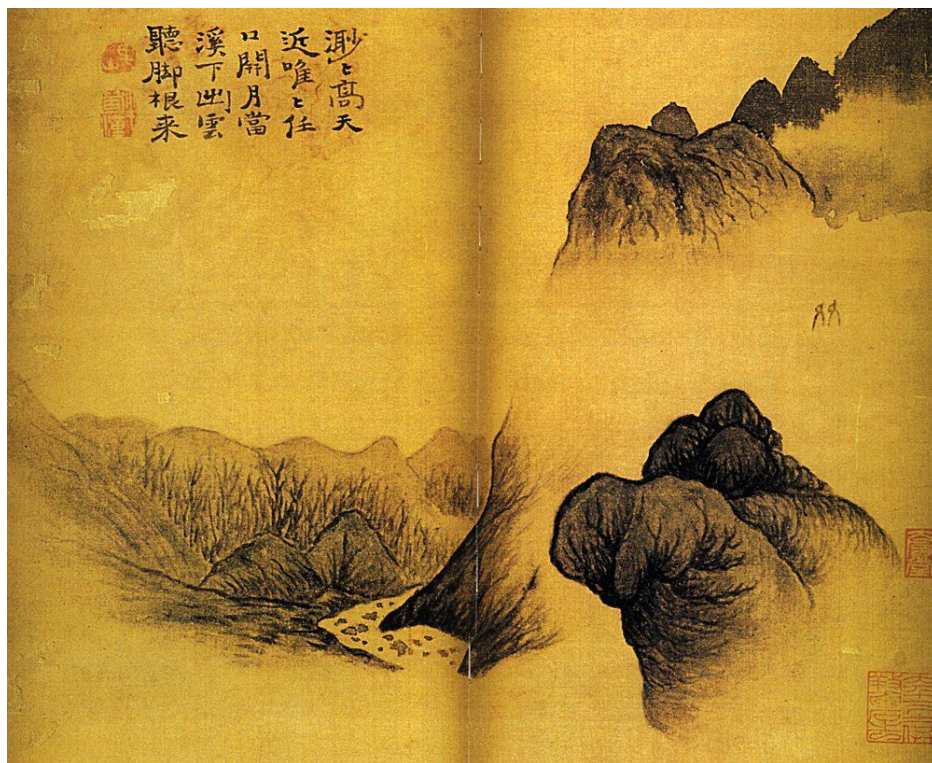


Figure 5. Shitao, *Two friends in the moonlight* (1695). Domaine public.

³⁶ Philippe Chriqui, *L'éternité sinon rien*, éditions Lichma, à paraître en 2023.

³⁷ *Shanshui* (en chinois : montagne-eau) : terme chinois évoquant le paysage (pictural ou littéraire). Le modèle chinois du *shanshui* a été repris, sous d'autres formes, dans certaines peintures coréennes et japonaises anciennes. Dans la peinture chinoise ce terme réfère à un type de paysage naturel, généralement imaginaire, idéalisé et toujours accompagné d'inscriptions calligraphiées. La « grande époque du paysage chinois » va des cinq dynasties à la période des Song du Nord (907-1127).

³⁸ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Le Seuil (Points Essais), 2003, p. 132.

Prenons à titre d'exemple ce tableau inspiré par le taoïsme du peintre chinois Shitao³⁹, *Two friends in the moonlight* (fig. 5). Structuré en quatre parties à peu près carrées, il comporte dans sa moitié droite deux masses montagneuses rocheuses : en bas et au premier plan, deux rochers sombres, aux formes quasi organiques (ne dirait-on pas deux personnages courbés qui saluent le paysage face à eux ?), attirent d'abord le regard, qui se dirige ensuite vers les rochers du haut au deuxième plan ; entre ces deux masses rocheuses compactes, deux minuscules silhouettes humaines peuplent un vide conséquent ; dans le quart inférieur gauche et en arrière-plan, un paysage de montagnes aux traits moins appuyés, avec une vallée au fond de laquelle serpente un cours d'eau débouchant sur le vide du premier plan ; enfin, le haut du quart supérieur gauche est occupé par une élégante calligraphie entourée elle aussi de vide, lequel occupe deux fois plus d'espace qu'elle. Cette dialectique des vides et des pleins est comme redoublée par une dialectique entre deux sortes de vides : le vide médian qui coupe horizontalement la montagne de droite (tel un banc nuageux d'où émerge le haut de la montagne), faisant ainsi voyager le regard, et le vide terrestre qui prolonge la rivière de manière indéterminée (en est-il l'origine ou l'aboutissement ?).

Dans les représentations picturales occidentales, la complémentarité du fond et de la forme se présente tout autrement : le contour des formes pleines instaure une nette séparation entre elles et le fond plus ou moins vide (peint ou non) sur lequel elles se détachent ; de plus, les formes réduites à leur seul contour sont dites elles-mêmes « vides »⁴⁰. Dans les deux cas, le contour fait de la complémentarité forme-fond une dichotomie statique, contrairement à leur complémentarité dynamique dans la peinture chinoise. Par ailleurs il arrive qu'au sein même de cette dichotomie le statut de la forme et du fond soit réversible, comme dans les célèbres pavages du peintre M. C. Escher (par exemple la xylogravure *L'Air et l'eau* de 1938), qui permettent de voir dans leurs formes « vides » aux lignes continues, soit des poissons nageant sur un fond d'oiseaux, soit des oiseaux volant sur un fond de poissons.

La sculpture donne quant à elle une illustration tridimensionnelle de la complémentarité vide-plein, notamment avec les plis et replis spectaculaires des sculptures baroques dont les formes sont mises en valeur par les vides, ou, plus récemment, avec les *OQNI (Objets du Quotidien Non Identifiables)* de la plasticienne Jeanne Cardinal⁴¹, qui, depuis 2019, moule en béton le contretype spatial de l'intérieur d'ustensiles récupérés, matérialisant ainsi le vide invisible.

En Occident, le cinéma offre encore une autre possibilité de penser la complémentarité du vide et du plein : la persistance rétinienne physiologique permet au cerveau de combler les vides entre les 24 images diffusées par seconde ; de même, les ellipses de l'espace et du temps (par exemple, le

³⁹ Shitao (1642-1707) : paysagiste, calligraphe et moine-poète, surnommé Moine Citrouille-Amère. Tout jeune, il est confié à un monastère suite à l'assassinat de son père, de lignée impériale, lors de la chute de la dynastie Ming. Les moines remarquent son talent pour la peinture et l'encouragent. En tant que peintre, il jouira de son vivant d'un prestige considérable. Son œuvre, qui traite notamment de paysages et de motifs végétaux, exprime simplement des thèmes complexes (vastitude du monde, beauté de la vie). Il est célèbre en Occident pour son traité souvent traduit en français par « *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* », dont la grande idée est celle de l'« unique trait de pinceau », considéré par la pensée taoïste et bouddhiste-ghan comme l'origine et la quintessence de toute peinture. L'espace vide (papier blanc, non-peint qui sépare les formes pleines) est dans l'esprit de la tradition chinoise, qui omet souvent une partie d'une forme pleine pour ne pas en « étouffer le souffle ».

⁴⁰ Notons cependant que le peintre qui cherche à représenter le vide – qu'il le fasse en dessinant le contour d'une forme vide à l'aide de peinture ou bien qu'il laisse le support vierge – n'échappe pas à la matérialité. S'il existe bien un vide réel (physique) et un vide représenté (symbolique), en pratique, dans un tableau, seul est réel pour le regardeur le vide représenté.

⁴¹ Jeanne Cardinal : plasticienne (initialement céramiste et designer), diplômée ENSA Limoges 2018. Depuis 2017, elle s'intéresse à la place de l'objet dans la sculpture. Son travail consiste à dé-fonctionnaliser des objets banals pour en faire des formes de son vocabulaire plastique. Elle interroge ainsi tant les pratiques de la société que celles de l'art.

trajet d'un personnage d'un point A à un point B, représenté uniquement par les lieux de départ et d'arrivée) sont mentalement niées au profit de la continuité narrative. Certains genres cinématographiques exploitent plus que d'autres les jeux avec le vide, tel le cinéma fantastique usant largement d'un hors-champ dans lequel le spectateur projette ses émotions, souvent liées à un inconnu menaçant. Dans son ouvrage *Vers une esthétique du vide au cinéma*⁴², José Moure a bien montré comment le cinéma a progressivement évolué, de l'horreur pour le vide qui caractérisait le cinéma classique, vers une fascination du vide croissante à partir de l'époque moderne. C'est dans le cinéma classique que la complémentarité vide-plein est la plus patente. Le vide y est « d'abord spatial : il s'incarne dans des paysages, des lieux dont la caractéristique est d'être ou de paraître déshabités, inoccupés au moment où le héros s'apprête à les investir. [...] Il décrit une situation en même temps qu'il appelle un événement⁴³. » Moure distingue trois régimes de vide dans le cinéma classique : le vide-ambiance (lieu désert), le vide dramatique (hors-champ ou hors-temps de l'action) et le vide-affect (angoisse, horreur). Le plan vide est complémentaire à une plénitude virtuelle qu'il « ponctue, suspend, déplace, prolonge ou désigne »⁴⁴, mais dans le cinéma classique, le vide n'est jamais montré en tant que tel (contrairement au cinéma postclassique, comme nous le verrons plus bas). Deux exemples classiques de cette fascination du vide : *La Prisonnière du désert* (1956)⁴⁵ ; *Vertigo* (1958)⁴⁶.

4.2. Plénitude du vide

Notre traversée synthétique de l'histoire du vide physique nous a montré que les théories actuelles du vide, aussi imparfaites soient-elles, n'en font jamais un néant : pour la physique relativiste, le vide est un espace-temps débarrassé de toute la courbure liée à la matière, et pour la physique quantique, un espace-temps en continuité dynamique avec la matière.

Dans l'art occidental, qu'il soit visuel ou sonore, c'est avec la modernité et plus encore la postmodernité que le vide réel acquiert ses lettres de noblesse ; nombre d'artistes contemporains et de compositeurs, qui dépassent la démarche représentative du vide, ne craignent plus désormais de le présenter en tant que tel (galerie vide, concert muet, écran noir ou blanc d'un film).

⁴² José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, 1997.

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁵ *La Prisonnière du désert* (John Ford, 1956) : « Le territoire de Monument Valley, paysage amorphe, vidé de toute présence humaine, sert de décor hiératique et presque [...] abstrait à ce voyage initiatique au bout du vide. » ; « Tout, dans *La Prisonnière du désert*, renvoie à un non-dit, à un “non-montré” sur lequel pèse un interdit. » *Ibid.*, p. 71.

⁴⁶ *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) : « Un homme qui ne cesse d'être mis à l'épreuve du vide : vide du monde, vide de soi et vide de l'objet désiré. [...] Le vide est perçu comme un trou noir qui s'ouvre au cœur même du réel et confronte le personnage au sentiment angoissant de la profondeur et de la verticalité. » *Ibid.*, p. 77.

Notre époque fait volontiers remonter cette fascination de l'art d'aujourd'hui pour le vide à l'exposition d'Yves Klein⁴⁷ à la galerie Iris Clert, au printemps 1958. L'artiste y proposait aux visiteurs de contempler une pièce vidée de tout contenu et peinte en blanc pour créer « une ambiance, un climat pictural sensible, et, à cause de cela même, invisible. » Mais cette quête de l'immatérialité n'aurait sans doute pas été possible si elle n'avait été précédée, dans les années 1910, par celle de Malevitch⁴⁸ : quête d'une spiritualité qui allait de pair avec le rejet récurrent de la représentation au XX^{ème} siècle, soupçonnée de restreindre la portée de l'art en l'enfermant dans des œuvres figées et objectivantes. Passé par le cubisme, Malevitch en a retenu, au-delà des formes éclatées, l'espace qui les contient et les anime, mais aussi qui en est animé. Il a ainsi progressivement renoncé à l'opposition fond-forme si caractéristique de l'art classique occidental, et « vidé » ses tableaux des formes figuratives au profit de formes géométriques simples, jusqu'à la pure vacuité du *Carré blanc sur fond blanc*.

Klein, lui, suite à son exposition inaugurale, développera ses recherches sur le vide, qui donneront lieu à d'autres expositions... jusqu'à celle du 6 juin 1962, au musée d'art moderne de la ville de Paris, où il décroche les tableaux d'une salle (réalisant ainsi son ultime vide, quelques mois avant sa mort).

Si « L'Exposition du vide » a d'abord surtout fait scandale, elle a par la suite inspiré de plus en plus d'artistes conceptuels⁴⁹ : au début des années 1970, certains ont vu dans ce type d'exposition une forme idéale de la critique institutionnelle et depuis une vingtaine d'années, il s'est largement répandu, faisant toutefois valoir différentes conceptions du vide. En 2009, le centre Pompidou a rassemblé les plus significatives dans une exposition aussi vaste que paradoxale, intitulée *Vides. Une rétrospective*⁵⁰ – en l'occurrence une rétrospective des expositions vides depuis celle d'Yves

⁴⁷ Yves Klein (1928-1962) : artiste français. Après un cursus scolaire erratique, divers apprentissages en autodidacte (langues, judo) et des voyages significatifs, il est attiré par les mystères rosicruciens et la lecture de Gaston Bachelard. En 1954, il se tourne définitivement vers l'art. En quête d'immatérialité et d'infini, il entame son « Aventure monochrome » et adopte le bleu outremer (« IKB », *International Klein Blue*). En 1955, une première exposition de tableaux monochromes passe quasiment inaperçue. En 1956, Klein fait la connaissance du critique d'art Pierre Restany, qui le rendra célèbre. Au printemps 1958, Iris Clert présente dans sa galerie parisienne une exposition intitulée *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, plus connue par la suite sous le nom *L'Exposition du Vide*. Le 27 octobre 1960, il participe à la création du Nouveau Réalisme, avec Pierre Restany qui en a rédigé la Déclaration, et les artistes Arman, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé et François Dufrêne. En 1962, il épouse une artiste allemande, Rotraut Uecker, et il meurt deux mois avant la naissance de son fils.

⁴⁸ Kasimir Malevitch (1879-1935) : peintre, sculpteur et théoricien polonais, ukrainien, soviétique. Il est l'un des premiers artistes abstraits du XX^{ème} siècle, et le créateur du « suprématisme », un courant artistique proche du constructivisme, qui affirme la suprématie du sentiment pur équivalant à la forme pure, libérée de toute signification. Dès l'âge de seize ans, Malevitch produit en autodidacte une œuvre éclectique. En 1915, il présente dans l'Exposition pseudo-futuriste « 0.10 » à Petrograd une trentaine de peintures abstraites, dont *Quadrangle*, connu sous le nom de *Carré noir sur fond blanc*, deviendra l'emblème du suprématisme. À partir de ce tableau totalement auto-référentiel, Malevitch s'engage corps et âme dans la quête métaphysique d'un monde de la non-représentation, qui le conduit en 1918 jusqu'au *Carré blanc sur fond blanc*. Il renonce alors à peindre pour se consacrer à l'enseignement. Oublié pendant des décennies après sa mort, il sera reconnu à partir des années 1970 comme un des maîtres de l'abstraction.

⁴⁹ Pour un petit historique des expositions « vides », voir Nathalie Desmet, « L'Art de faire le vide : L'exposition comme dispositif de disparition de l'œuvre », in *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 8, 2011, p. 41-49.

⁵⁰ *Vides. Une rétrospective*, Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou-Metz ; John Armleder, Mathieu Copeland, Laurent Le Bon, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Philipot, Philippe Piroette (s.l.d.r.), 25 février-23 mars 2009. Pièces vides exposées : Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Paris 1958. Art & Language, *The Air-Conditioning Show*, 1967. Robert Barry, *Some Places to which we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do"* (Marcuse), Turin 1970. Robert Irwin, *Experimental Situation*, Los Angeles 1970. Laurie Parsons, *Sans titre*, New-York 1990. Bethan

Klein en 1958. Selon ses commissaires, elle devait permettre d'aborder « les problématiques du rien, de la vacuité, de l'invisible et de l'ineffable, du rejet et de la destruction », au risque d'une certaine confusion conceptuelle, qui ne fut pas toujours évitée. Les œuvres des artistes majeurs présents dans cette exposition permettent cependant de broser un panorama du vide artistique contemporain et de ses rapports avec une certaine plénitude.

Chez Yves Klein, cette plénitude, certes dématérialisée, est parfois colorée (« le vide est bleu⁵¹ », disait-il) et toujours spiritualisée : ce sont ses « intentions picturales » non réalisées que l'artiste donnait à voir. Pour Robert Barry⁵², le vide, qui constitue le sommet de l'art conceptuel et minimal, n'est immatériel qu'en apparence : dans ses installations et ses performances, une galerie vide d'objets n'en est pas moins remplie d'ondes et de gaz invisibles. Dans un esprit similaire, le groupe Art & Language⁵³ affirme que le statut artistique d'une œuvre ne dépend ni de sa matérialité ni de sa visibilité mais uniquement de sa capacité à être pensée. Robert Irwin⁵⁴ et Maria Nordman⁵⁵ (lors de son exposition à Krefeld en 1984) déplacent le regard de l'œuvre-chose elle-même à l'espace d'exposition qui, vidé de toute matière mais plein de qualités liées aux forces qui le traversent, est devenu œuvre-événement et lieu d'échanges et de réflexions. Les autres artistes de cette rétrospective vont eux aussi globalement dans le même sens, invitant les visiteurs à faire l'expérience de l'espace d'exposition vide plutôt que celle de l'œuvre matérielle que l'on s'attendrait à y trouver. Deux exemples encore pour clore cette liste non exhaustive : Michael Asher⁵⁶, pour qui le vide est surtout un moyen de mettre en évidence les codes et conventions qui sous-tendent la présentation et la réception de toute œuvre d'art, et enfin l'approche la plus radicale du vide, due à Laurie Parsons⁵⁷ (galerie Lorence-Monk, 1990) qui, après avoir elle aussi valorisé la

Huws, *Haus Esters Piece*, Krefeld 1993. Maria Eichhorn, *Money at the Kunsthalle*, Berne 2001. Roman Ondák, *More silent than ever*, Paris 2006. Stanley Brouwn, *Un espace vide dans le centre Pompidou*, 2009.

⁵¹ François Lévy-Kuentz, Yves Klein. *La Révolution bleue*, Paris, MKTV, Centre Georges-Pompidou, 2006, I DVD.

⁵² Robert Barry : artiste conceptuel américain (né en 1936). Il s'est intéressé aux phénomènes physiques – champs électromagnétiques, gaz inertes, fréquences électromagnétiques d'ultrasons (*Inert Gas Series*, 1969) pour créer des œuvres à l'apparence immatérielle : dans une galerie vide, il émet des ondes radio (1968) puis des radiations (1969) et disperse ensuite des gaz nobles dans l'atmosphère. En 1969, pour montrer que l'art est quelque chose d'invisible, il organise une exposition dans une galerie fermée pendant toute la durée de l'exposition.

⁵³ Art & Language : groupe fondateur de l'art conceptuel, formé en 1968 à Coventry (Royaume-Uni) par Michael Baldwin, David Bainbridge, Terry Atkinson et Harold Hurrell. L'exposition *The Air-Conditioning Show* (1966-1967) n'expose rien d'autre que l'espace lui-même, dans ce cas précis, le système de régulation thermique du musée, c'est-à-dire le volume d'air conditionné dans l'espace de la galerie, les salles devant être laissées vides, blanches, ternes et neutres.

⁵⁴ Robert Irwin (né en 1928) : artiste américain d'installations. Il a exploré la perception et l'art conditionnel (qui répond au contexte dans lequel il existe) en utilisant directement l'espace et la lumière, notamment par des interventions architecturales modifiant l'expérience sensorielle et temporelle de l'espace.

⁵⁵ Maria Nordman (née en 1943) : artiste conceptuelle germano-américaine. Son travail exalte la spécificité du lieu et du moment et a pris de nombreuses formes (performances, constructions architecturales, langage, interventions musicales). Reconnue internationalement, elle est renommée en particulier pour le rôle prépondérant de la lumière dans ses œuvres.

⁵⁶ Michael Asher (1943-2012) : artiste conceptuel américain. Exposé aux États-Unis et dans le monde, il est connu depuis la fin des années 1960 pour sa critique des institutions artistiques. Par ses installations (surtout des interventions éphémères et *in situ*), Michael Asher déconstruit, parfois littéralement, les espaces qu'il investit artistiquement. Comme en 1973, à la *Galleria Toselli* de Milan, où il a fait décaper à la sableuse tous les murs, le sol et le plafond ; les couches successives de peinture blanche, qui étaient traditionnellement réutilisées entre chaque exposition, ont été ôtées jusqu'à ce que la structure en béton du bâtiment apparaisse dans sa nudité.

⁵⁷ Laurie Parsons (née en 1959) : artiste américaine. Active en art à la fin des années 1980 et au début des années 1990 où elle expose des objets trouvés en tant que tels (pour elle, chacun d'eux est « aussi fort qu'une œuvre d'art »), elle troque

galerie aux dépens des œuvres d'art qu'elle était censée contenir, finira par s'effacer elle-même de la scène artistique.

Si lacunaire qu'il soit, ce bref parcours des expositions vides nous permet cependant d'en dégager quelques spécificités : l'absence d'œuvre visible déplace l'attention vers son contexte et son mode de production/fonctionnement (par exemple, les manifestations linguistiques qui l'accompagnent : titre, signature, énoncé, discours). Vidée de sa matérialité et de ses environnements habituels (spatiaux, temporels, institutionnels, économiques), l'« œuvre » ainsi dénudée peut perdre jusqu'à sa qualification artistique. Cependant, pour l'artiste, même lorsqu'elles apparaissent vides de sens aux yeux de certains, les œuvres procèdent toujours d'une intention, même celle de s'en remettre au hasard. Du côté des *visiteurs* (et non *regardeurs* ou *spectateurs*, la vision étant ici convoquée à égalité avec d'autres sens de la perception), les expériences affectives semblent prédominer – surprise, solitude, état contemplatif, angoisse, colère, émerveillement – mais elles comportent aussi une part rationnelle – pensées, analyses... Dans sa contribution au catalogue de l'exposition *Vides*, Mathieu Copeland, qui est l'un de ses commissaires, a magnifiquement résumé l'essence du vide artistique à partir de l'expérience que l'on peut en faire : « L'expérience du vide n'est pas vide : il ne s'agit pas de rien, il ne s'agit pas non plus d'absence. Au contraire, il s'agit en fait d'un tout, mais d'un tout sans apparente réalité⁵⁸. [...] En fonction du point de vue choisi, le vide change de texture et de qualités. Et, finalement comme dès son origine, par le vide nous faisons l'expérience de sa qualité fondamentale, soit la présence de son absence⁵⁹. »

Dans le même catalogue, la philosophe Françoise Bonardel égratigne cependant la prétention de l'art contemporain à *faire* le vide, prétention qu'elle oppose au *laisser faire* du bouddhisme – à ses yeux le vrai défi du vide : « Si inédites, si insolites soient-elles, toutes les performances artistiques suscitées par l'attrait du vide ne sont au regard du bouddhisme que des exorcismes, tant la vraie gageure est moins de liquider les formes que de laisser en elles œuvrer le vide⁶⁰. »

Nous reviendrons sur cette conception dynamique du vide dans la pensée chinoise dont il représente un élément fondamental.

Par ailleurs, quelques manifestations en France témoignent, si ce n'est d'une mode, en tout cas d'un tropisme culturel contemporain pour « le vide », abordé de manière métaphorique dans l'exposition d'œuvres du Frac Franche-Comté, « Les figures du Vide » (3 juin – 29 octobre 2023), et très générale (« Le rapport de l'homme à travers le vide. Vaste sujet. ») pour la 3^{ème} édition du festival Artocène à Chamonix-Mont-Blanc : « le Vide comme repère » (10 juin – 23 juillet 2023).

progressivement le monde de l'art pour celui du quotidien, nous mettant face à la dématérialisation de sa carrière d'artiste, qu'elle abandonne totalement en 1994 pour devenir assistante sociale.

⁵⁸ Mathieu Copeland, « Qualifier le vide », in *Vides. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁰ Françoise Bonardel, « La Voie du vide », in *Vides. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 178-179.



Figure 6. Ann Veronica Janssens : *Stella* (2006).
Courtesy Marc Damage 2017 Musée des Beaux Arts, Rouen.

Plus ponctuellement, une installation vide matériellement peut aussi accéder à la plénitude par l'apport de lumière. C'est le choix qu'ont fait les artistes Ann Veronica Janssens⁶¹ avec *Stella* (fig. 6) – une étoile qui existe uniquement par la lumière jaune qu'elle reflète – et Hans-Peter Feldmann⁶² avec *Painting of light*, qui présente la trace fantôme d'un cadre. La lumière (un

⁶¹ Ann Veronica Janssens (née en 1956) : plasticienne belge. Son travail conjugue installations, sculptures, vidéos et parfois photos. Ses installations, qui utilisent des éléments immatériels (lumière, brouillard artificiel, son) et des matières simples (verres, miroirs, métaux, bois, etc.), jouent avec les reflets, la luminosité, les transparences. Le minimalisme de ses œuvres souligne leur caractère insaisissable, vaporeux ou fragile, qui va jusqu'à questionner la notion même de matérialité. Artiste de renommée internationale, elle a représenté en 1999 la Belgique à la Biennale de Venise. Avec Nathalie Ergino, elle a contribué à la création du *Laboratoire Espace Cerveau* à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne qui réunit artistes et scientifiques pour des projets communs.

⁶² Hans-Peter Feldmann (1941-2023) : artiste contemporain allemand. Dans les années 60, il commence à produire des livres sans texte. Pour lui, rien n'est plus parlant que les images. Il s'en sert pour raconter des « histoires » qui s'adressent à l'imaginaire du lecteur. Il s'arrête pendant dix ans et reprend une activité artistique au début des années 90 avec la série des *Aesthetic Studies*, compositions de petits objets personnels, qu'il détourne de leur fonction principale. Dans le même esprit, il revisite des œuvres classiques de l'histoire de l'art.

éclairage de théâtre) dessine la forme du cadre au mur et, non sans humour, éclaire deux crochets en suspension.

De même qu'en art contemporain, une « exposition vide » n'est pas vide, en musique, le silence n'est pas muet. L'œuvre 4'33"⁶³ du compositeur John Cage l'a brillamment montré. Souvent décrite comme « quatre minutes trente-trois secondes de silence », elle est en fait constituée des sons de l'environnement que les auditeurs entendent ou produisent lors de son interprétation. Pour Susan Sontag, c'est en effet une même plénitude qui caractérise ici le silence et le vide : « L'artiste qui crée du silence ou du vide doit produire quelque chose de dialectique : un vide plein, une vacance enrichissante, un silence éloquent ou éclatant. Cage avait réalisé tôt que le silence complet n'existe pas. Si quelqu'un regarde, il y a toujours quelque chose à regarder. Regarder quelque chose de "vide", c'est quand même regarder et voir quelque chose – même s'il ne s'agit que des fantômes de ses propres espérances⁶⁴. »

En ce qui concerne le vide cinématographique, nous avons déjà évoqué ses connotations négatives dans le cinéma narratif classique, telles que les a analysées José Moure : qu'il s'agisse de lieux déserts, d'un hors-champ ou hors-temps, d'angoisse ou d'horreur, le vide du monde et des êtres, lié à la peur et à l'invisible, ne se soutient que de l'action dont il est complémentaire. Dans le cinéma moderne au contraire, c'est le vide de la représentation elle-même qui est envisagé, affronté et montré dans sa plénitude paradoxale, comme dans les expositions vides de l'art contemporain. Parmi ces cinéastes, Wim Wenders est allé très loin : « ... jusqu'à l'écran blanc (*Weisse Wand*), nom du dernier cinéma que visite Bruno Winter dans *Au fil du temps*, jusqu'à la mort du cinéma et cette caméra qui tourne à vide à la fin de *L'État des choses*, jusqu'au désert d'où revient le personnage de Travis au début de *Paris-Texas*, jusqu'au saut dans le vide des anges au-dessus de Berlin dans *Les Ailes du désir*⁶⁵. »

Chez Marguerite Duras, le cinéma est celui de l'absence et de la non-représentation : rectangle blanc dans *Aurélia Steiner*⁶⁶, écran noir dans *L'Homme atlantique*⁶⁷. Enfin, Michael Snow atteint un

⁶³ 4'33" de John Cage : à la fin des années 1940, Cage visita la chambre insonorisée de l'université Harvard. Il s'attendait à y « entendre » le silence, mais comme il l'écrivit par la suite : « J'entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j'en ai discuté avec l'ingénieur responsable, il m'informa que le son aigu était celui de l'activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps. » Que ce fût vrai ou non, il réalisa alors l'impossibilité de trouver le silence où que ce soit, ce qui le conduisit à composer 4'33". Les autres influences de ce morceau sont dues aux arts visuels : des amis de Cage, tel Robert Rauschenberg, avaient produit une série de peintures « blanches ». Apparemment vides, ces toiles changeaient de ton en fonction de la luminosité de la pièce où elles se trouvaient, ou de l'ombre des personnes qui les regardaient. Ces peintures ont poussé Cage à créer une œuvre utilisant un vide équivalent, dans le domaine musical. D'autres influences probables sont celles du bouddhisme zen et de la notion taoïste de non-agir. Le morceau, qui remet en question la notion même de musique, a été interprété par David Tudor le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall de Woodstock dans l'État de New York, en tant que partition de musique contemporaine pour piano. Pour Tudor, cette œuvre « est l'une des expériences d'écoute les plus intenses qu'on peut avoir. Vous écoutez vraiment. Vous faites tout entendre de ce qu'il y a, les bruits d'audience jouent un rôle. Il est cathartique – quatre minutes et trente-trois secondes de méditation, en fait. » (William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996).

⁶⁴ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », in *Styles of Radical Will*, Picador, New York, 2002.

⁶⁵ José Moure, *op. cit.*, p. 164-165.

⁶⁶ *Aurélia Steiner* : série de deux courts-métrages réalisés en 1979 par Marguerite Duras. Dans *Aurélia Steiner I* (Melbourne), le sujet féminin (Aurélia Steiner, invisible et absente) est à la recherche de son identité et dans *Aurélia Steiner II* (Vancouver), elle va « jusqu'au "rectangle blanc" de la scène originelle : lieu irreprésentable de la naissance et de la mort, "rectangle blanc de la cour du camp" où est née l'enfant Aurélia Steiner (survivante mais absente à l'image) et sont morts ses parents. » (J. Moure, *op. cit.*, p. 220).

état-limite du cinéma en réduisant le film à son seul signifiant, vidant la narration de tout contenu pour montrer le processus filmique lui-même. Dans *La Région centrale*⁶⁸, par exemple, le film fonctionne à vide (sans cameraman), et les images de nature sauvage et désertique ne comportent aucune présence, aucun repère d'ordre humain.

5. Ouvertures

Aujourd'hui, selon la physique quantique, la matière, les rayonnements et les interactions apparaissent comme des excitations du vide. L'art et le cinéma contemporains proposent diverses conceptions et mises en scène des rapports entre le vide et l'invisible, l'immatériel, l'absence, le rien. Ces explorations actuelles du vide sont les héritières de son histoire plurimillénaire, et certains artistes (tels Yves Klein et John Cage), physiciens (Trinh Xuan Thuan), philosophes et écrivains reconnaissent à cet égard leur dette envers le bouddhisme et le taoïsme.

Pour la pensée chinoise, le Vide – souvent nommé en français « Vacuité » pour le distinguer du vide physique – est à la fois originaire et puissant. « Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude⁶⁹. »

Lao Tseu⁷⁰ décrit de façon imagée le rôle du Vide au sein des phénomènes matériels : « Trente rayons se joignent en un moyeu unique ; ce vide dans le char en permet l'usage. D'une motte de glaise on façonne un vase ; ce vide dans le vase en permet l'usage. On ménage portes et fenêtres pour une pièce ; ce vide dans la pièce en permet l'usage. L'Avoir fait l'avantage, mais le Non-avoir fait l'usage⁷¹. » Pour le dire d'un mot, selon la philosophie chinoise, la puissance du vide/vacuité réside dans sa capacité infinie à œuvrer dans le monde, y compris matériellement.

En Occident, une fois écartés les nihilismes – qui concernent le néant et non le vide –, c'est dans le domaine spirituel, voire mystique, que le vide manifeste le plus intensément sa puissance. Quelques grandes figures du XX^{ème} siècle en témoignent : la philosophe Simone Weil, inspirée par la mystique de la kénose⁷² : « La grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide⁷³. » ; Yves Klein, dont le parcours fulgurant a essentiellement consisté en une spiritualisation du vide ; l'artiste Fabienne Verdier⁷⁴, qui voit dans le

⁶⁷ *L'Homme atlantique* : moyen métrage réalisé par Marguerite Duras et sorti en 1981. Adapté du roman éponyme, il évoque poétiquement la douleur d'une femme que l'homme qu'elle aime vient de quitter. Il s'agit en quelque sorte d'un non-film : à partir d'un écran noir, une voix interpelle un Vous absent ; elle évoque la négation, l'oubli et la mort, accompagnée de temps en temps par le seul bruit des vagues.

⁶⁸ *La Région centrale* : film expérimental canadien réalisé par Michael Snow en 1971. Le film est une suite de mouvements de caméra en plans-séquences, dans la région de la Côte-Nord du Québec. La bande-son, totalement synthétique, est composée à partir de celle qui sert de programme à la caméra.

⁶⁹ François Cheng, *Vide et plein ; le langage pictural chinois*, Seuil – Points, 1991, p. 45.

⁷⁰ Lao Tseu : sage chinois qui aurait été le contemporain de Confucius (milieu du VI^e siècle av. J.-C. – milieu du V^e siècle av. J.-C.) Il est considéré a posteriori comme le père fondateur du taoïsme.

⁷¹ Lao Tseu, *Tao Tö King (Livre de la Voie et de la Vertu)*, chap. XI.

⁷² Kénose (du grec ancien, *kenosis*, « action de vider, de se dépouiller de toute chose ») : notion de théologie chrétienne signifiant que Dieu se dépouille de certains attributs de sa divinité.

⁷³ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, éd. Plon, 1988, p. 18.

⁷⁴ Fabienne Verdier (née en 1962) : artiste peintre française. De 1983 à 1992, elle a étudié en Chine au Sichuan Fine Arts Institute (Chongqing) et a reçu l'enseignement des derniers grands peintres chinois qui avaient survécu à la Révolution

vide « la mère de l'univers » ; le cinéaste Ozu⁷⁵, pour lequel le vide est un « lieu où, dans une attente jamais résolue, se manifeste la spiritualité immanente à l'Univers⁷⁶ » .

Après tant de théories et d'expériences, de créations et de contemplations, force est de reconnaître que le Vide est à la fois plus présent et plus absent que jamais. Omniprésent comme objet de fascination, source de vertige, d'angoisse ou d'ennui, il se dérobe à une connaissance complète mais peut envahir l'esprit jusqu'à le saturer, comme l'a éprouvé Henri Michaux : « Un Vide, tellement différent de celui que l'on connaît, vide qui est aussi bien étalement que soustraction et autant excès que perte. Violent, actif, vivant. Nappe, qui serait sphère aussi et indéfiniment prolongée pour faire un vide augmenté incessamment, à dépasser, toujours nouvellement à subir, averse de Vide, qui sans cesse revient, re-vide, ne dépend de rien, n'a de raison de s'arrêter, qui dissipe tout ce qui est autre que vide et souverainement oblige à n'assister qu'au Vide, à se rassasier de Vide⁷⁷. » Ou alors il est inhérent au processus créatif, comme chez Fabienne Verdier : « Le vide s'installe doucement en moi, calme les éruptions de la pensée... Je laisse faire le temps tout en travaillant. Je laisse émerger ce qui se présente. Par la répétition constante, l'exigence intérieure, la banalisation apparente des gestes, les certitudes s'effacent. Je suis enfin "libérée". / C'est alors avec ardeur, une grande ferveur, un amour total, que j'adhère au vide. Dans ce vide, j'abîme ma pensée. Je suis ma propre voie, solitaire et profondément vivante⁷⁸. » Il y a enfin la profondeur vibrante du silence, que rappelle Vladimir Jankélévitch : « Ce silence que l'homme à la fois aménage et recherche est un silence déjà habité... Plus le silence s'approfondit, plus nous découvrons de nouveaux secrets dans cette intime profondeur ; au fin fond du silence nous percevons un "murmure immense"⁷⁹ plus silencieux encore que le silence lui-même⁸⁰. »

Notre traversée du vide, surtout dans ses formes artistiques et scientifiques, nous aura permis d'en mesurer à la fois la prégnance dans l'espace et le temps, l'hétérogénéité, la force et le mystère. Ceux qui s'y sont confrontés au cours des siècles ont eu à relever de grands défis : après avoir répudié l'*horror vacui*, encore fallait-il démontrer l'existence du vide physique – qui se révéla composé d'une multitude de vides, chacun en adéquation avec la théorie et les expériences qui le validaient. Dans le monde de l'art, les choses ne furent pas plus simples et les tentatives des artistes contemporains d'exposer le vide auront plutôt montré sa plénitude – sauf à avoir totalement renoncé à l'art lui-même.

culturelle. Elle a décrit son apprentissage mouvementé dans *Passagère du silence* (Albin Michel, 2003). Après avoir étudié les expressionnistes abstraits et les minimalistes américains (2005-2007), elle s'est tournée vers les primitifs flamands (2009-2013), est intervenue en architecture (2010-2018) puis a entamé des recherches sur la dynamique des formes (2013-2018) ; en 2019, le musée Granet a présenté une première rétrospective de son œuvre ; en 2022-2023, le Musée Unterlinden à Colmar lui a consacré une grande exposition placée sous le double signe de la mort et de la transfiguration, *Le Chant des étoiles*. Plusieurs livres et films documentaires lui ont été consacrés.

⁷⁵ Yasujiro Ozu (1903-1963) : cinéaste japonais. Son œuvre est inconnue en France jusqu'en 1978, où sortent *Voyage à Tokyo*, *Le Goût du saké* et *Fin d'automne*. *Gosses de Tokyo* sort en 1980. Un coffret hommage regroupant vingt films (édité par Carlotta Films) a été édité en 2019. L'esthétique du vide est un élément essentiel de ses films, dans lesquels les intérieurs sont vidés de leurs occupants, et les extérieurs sont des déserts ou des paysages de la nature. Sans personnages ni contenu dramatique, les films d'Ozu sont comme de pures contemplations touchant à l'absolu.

⁷⁶ José Moure, *op. cit.*, p. 155.

⁷⁷ Henri Michaux, « Ineffable vide », in *Hermès, Le Vide*, Les Deux Océans, Paris, 1981, p. 223-224.

⁷⁸ Charles Juliet, *Entretien avec Fabienne Verdier*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 55-56.

⁷⁹ Référence à Charles-Marie Leconte de Lisle : « Mes yeux saignent. J'entends un immense murmure / Pareil aux hurlements de la mer ou des loups » in *Poèmes barbares*, « Le cœur de Hjalmar », 1856.

⁸⁰ Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1978, p. 224.

Enfin, c'est peut-être la pensée chinoise qui aura répondu aux défis du vide de la manière la plus englobante, en faisant de la Vacuité une évidence tant naturelle que toute-puissante dans le monde matériel et l'esprit humain.