



HAL
open science

Introduction

Adeline Chainais, Benoît Mitaine

► **To cite this version:**

Adeline Chainais, Benoît Mitaine. Introduction : Le vide dans les arts visuels et scéniques en Espagne des années 1950 à nos jours. *L'Âge d'or*, 2023, 15, 10.4000/agedor.6450 . hal-04293144

HAL Id: hal-04293144

<https://hal.science/hal-04293144>

Submitted on 18 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

Le vide dans les arts visuels et scéniques en Espagne des années 1950 à nos jours

Introducción

El vacío en las artes visuales y escénicas en España de los años 50 hasta hoy

Adeline Chainais et Benoît Mitaine



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agedor/6450>

DOI : [10.4000/agedor.6450](https://doi.org/10.4000/agedor.6450)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier



Référence électronique

Adeline Chainais et Benoît Mitaine, « Introduction », *L'Âge d'or* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 16 octobre 2023, consulté le 18 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/6450> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.6450>

Ce document a été généré automatiquement le 20 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Introduction

Le vide dans les arts visuels et scéniques en Espagne des années 1950 à nos jours

Introducción

El vacío en las artes visuales y escénicas en España de los años 50 hasta hoy

Adeline Chainais et Benoît Mitaine

- 1 Interroger la notion de vide, dans le champ esthétique ou dans d'autres, peut sembler déroutant à première vue tant cette notion semble périphérique, voire inopérante, dans la culture occidentale qui a fait du plein la source de sa philosophie et de sa spiritualité. Ce sentiment se renforce lorsqu'on s'intéresse à la période allant des années 1950 à nos jours, c'est-à-dire à des sociétés dans lesquelles le matérialisme et la (sur)consommation sont devenus des valeurs phares et conditionnent les modes de vie.
- 2 Pour les Occidentaux, en effet, et à l'exception de certaines confréries religieuses qui vont prôner l'ascèse, l'austérité et la pauvreté, le vide est traditionnellement associé à la négativité (il est question par exemple de l'« espace négatif » pour faire référence au vide défini par une forme représentée). Il s'oppose à la présence, à l'être et, de ce fait, est parfois assimilé au néant. Si les atomistes grecs, Leucippe et Démocrite en tête, avaient fait du vide un élément fondamental de leur vision du monde, Platon et, plus encore Aristote, l'ont rejeté, donnant lieu à une tradition de l'*horror vacui* qui a caractérisé le Moyen Âge européen. Spinoza, tout comme Descartes puis Kant, nieront également son existence, tandis que Leibniz, reprenant les principes des atomistes, le remplace par un fluide qui permet la continuité de la matière. Une conception qui rappelle la notion d'éther présente dès l'Antiquité, et qui sera reprise ensuite à travers les siècles par les physiciens.
- 3 Pourtant, les mathématiques ont montré que le 0 (le mot vient du terme arabe qui signifie « vide ») était un élément nécessaire pour mesurer la matière, tout comme la physique expérimentale qui, au XVII^e siècle, a fait la preuve de l'existence du vide, notamment à travers les expériences de Torricelli et de Pascal, n'empêchant pas toutefois le débat entre plénistes et vacuistes de se poursuivre. Au XX^e siècle, la physique quantique démontre que si le vide peut être absence de matière, il n'en reste

pas moins traversé par des champs électromagnétique et gravitationnel. Il apparaît dès lors comme doté d'une énergie minimale et pourvu d'une structure.

- 4 D'un point de vue philosophique, et non plus seulement physique ou métaphysique, le vide, ou plutôt la vacuité, serait une « absence radicale de toute chose », « une absence de représentation, un effondrement des identités »¹. C'est d'autant plus vrai pour la période contemporaine, notamment à partir des années 1950. Dans le sillage de Gilles Lipovetsky et de son fameux essai *L'Ère du vide*², le philosophe barcelonais Santiago López Petit évoque l'« abîme postmoderne »³. Il se caractériserait, selon lui, par la « défondation de la pensée critique », dont les causes sont multiples : la disparition de la scission entre sujet et objet du fait de la théorie de la relativité, le développement de l'autoréflexivité dans le champ de l'art, l'échec des révolutions et utopies politiques au xx^e siècle et le recentrement de la philosophie sur la question du langage, lequel apparaît sans fondement et dominé par l'arbitraire. Cette tendance au nihilisme est sans doute ce qui poussa de nombreux penseurs et artistes du xx^e siècle à se tourner vers les philosophies orientales, lesquelles proposent une interprétation du vide bien différente, comme une troisième voie entre nihilisme et mysticisme⁴. La pensée zen apparaît alors comme un refuge face à l'angoisse du vide et du néant présente chez des auteurs comme Heidegger ou Sartre, une tendance qui s'est confirmée et démocratisée à l'aube du xxi^e siècle.
- 5 Du point de vue de la psychanalyse, l'expérience du vide est considérée comme l'une des expériences premières, la naissance et la section du cordon ombilical impliquant un arrachement originel, « un manque, un vide, un creux, une béance »⁵, que l'individu, et plus particulièrement l'artiste, n'aura de cesse de sublimer. Pour reprendre les propos de Freud cités par Bernard Auriol, « nous ne pouvons renoncer à rien, nous ne faisons que remplacer une chose par une autre ; ce qui paraît être un renoncement est en réalité un succédané »⁶ ; le vide apparaissant dès lors comme condition *sine qua non* de la création artistique.
- 6 Dans le champ esthétique, celui qui va plus particulièrement être abordé tout au long des cinq contributions de ce numéro spécial sur le *Le vide dans les arts visuels et scéniques en Espagne des années 1950 à nos jours*, il convient tout d'abord d'avoir à l'esprit que le vide n'a pas toujours et partout été pris en mauvaise part dans les arts. Tous les continents, selon les sociétés, les époques ou les artistes, offrent des témoignages de tentatives de domestication du vide, et cela va de l'art pariétal et rupestre à la peinture chinoise du xviii^e ou japonaise du xix^e siècle⁷ en passant par la photographie⁸ ou le cinéma tant européen (Michelangelo Antonioni⁹, Wim Wenders) qu'américain (Michael Snow¹⁰, David Lynch). Dans *Vide et Plein, le langage pictural chinois* (1979), ouvrage incontournable sur le sujet, François Cheng aime à rappeler qu'il existait en Chine un précepte pictural d'harmonie et d'élégance qui appelait à une structuration de l'espace en un tiers de plein pour deux tiers de vide. Cheng cite ainsi le peintre chinois Fan Chi (xviii^e siècle), qui avait cette formule qui semble de prime abord tautologique mais qui est, à bien la lire, tant abyssale qu'imparable : « c'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude »¹¹. Dit autrement, le vide est un exhausteur de plein, un éther permettant au plein, utilisé en des proportions limitées, de sublimer sa nature.
- 7 Toutefois, l'Asie n'est pas l'Occident marqué du fer de son *horror vacui* et sans doute faut-il remonter à la modernité du xix^e siècle pour observer sur le Vieux Continent la naissance d'un processus d'évidement revendiqué, tels qu'en témoignent certains

peintres romantiques comme William Turner ou Caspar David Friedrich¹², qui vont faire des nuées vaporeuses, de l'évanescence et de la lumière le cœur de leurs compositions. L'Espagne n'a certes pas eu Turner, mais elle a eu Goya et ses disciples, parmi lesquels Leonardo Alenza y Nieto, qui a laissé, avec sa *Sátira del suicidio romántico* (1839), une œuvre dans laquelle un imposant ciel menaçant couvrant tout l'arrière-plan de la toile apparaît comme faire-valoir du vide dans lequel se jette du haut d'un rocher un jeune poète voulant en finir avec la vie.

- 8 Le romantisme, avec ses paysages dénudés, ses vastes étendues (parfois austères) et ses cieux tempétueux si propices à l'expression de la mélancolie et à la réflexion, est certainement l'une des premières mises en scène de l'évidement en Europe, mais ce n'est vraiment qu'au xx^e siècle que le vide imprime son empreinte dans les arts de façon assumée. En effet, le processus d'évidement amorcé au xix^e s'est radicalisé et est allé de pair avec une crise de la représentation et un refus de la mimésis, dont les œuvres d'artistes comme Marcel Duchamp ou Kasimir Malévitch sont un exemple parmi d'autres. Plus tard dans le siècle, en 1958, Yves Klein inaugure à la galerie Iris Clert une exposition qui consiste en une pièce vide qu'il a repeinte en blanc. Deux années plus tard, il propose également un *Théâtre du vide*, un ensemble de performances qui pourrait être qualifié d'anti-théâtre, puis la *Symphonie monoton-silence*, caractérisée par un silence quasi-total. Dans le même esprit, John Cage compose en 1952 l'incontournable pièce *4'33"*, rebaptisée *Silent piece*, dans laquelle l'orchestre ne jouait aucune note.
- 9 En dépit d'apparences trompeuses, ces expériences artistiques, dont la caractéristique principale est la radicalité, ne sont nullement le monopole d'artistes établis dans des villes (Paris pour Klein ou New York pour Cage), des pays ou des régimes politiques qui seraient le porte-étendard d'une liberté, d'une modernité ou d'une avant-garde concrète. Saramaya Pelletey, dans sa contribution intitulée « L'apparente absence ou la figurativité du vide » sur Antoni Tàpies, rappelle que, dès les années 1950, l'artiste barcelonais a déjà fait du vide et du minimalisme ses matières premières. Cette vision dépouillée de l'art n'est d'ailleurs pas sans lien avec les préceptes du picturalisme chinois dont, on l'apprend sans en être étonné, Tàpies était un grand connaisseur.
- 10 Tàpies n'est nullement une exception en peinture ou en sculpture, et il n'est pas exagéré d'avancer que l'Espagne, malgré la dictature franquiste qui a pesé de tout son poids jusqu'en 1975, n'est pas restée en marge de cette tendance internationale à « faire le vide ». L'œuvre d'Antonio López García, avec ses paysages urbains dépeuplés, témoigne également d'une « figurativité du vide », pour reprendre le titre cité ci-dessus. Dans le domaine de la sculpture, des artistes comme Eduardo Chillida, Jorge Oteiza et, dans une moindre mesure, Jaume Plensa, ont fait du vide un élément à part entière de leur univers créatif. Quant à Miquel Barceló, en devenant le nouveau fer de lance de l'opposition entre vide et matière, tant en peinture qu'en sculpture, il montre que la recherche sur le vide, le dépouillement, le matiérisme ou le rejet de la figuration sont loin d'être des sujets révolus et qu'il serait trop facile de conclure que la thématique du vide en Espagne a été provoquée par la dictature et qu'elle était uniquement le reflet d'un régime autarcique qui aurait cherché à faire le vide autour de lui.
- 11 Dans « Les photos de la marge », Corinne Cristini montre que la peinture n'est pas la seule à tourner autour du vide en Espagne. Dès les années 1950-1960, des photographes comme Francisco Gómez et Ramón Masats vont mobiliser le vide avec différentes

intentions. Esthétiques d'une part, bien sûr, en travaillant sur les jeux d'ombre et de lumière, mais il est difficile de ne pas voir également une visée politique dans ce qui apparaît, *a posteriori*, comme un regard orienté, voire critique vis-à-vis d'un régime politique qui a fait le vide malgré lui. Montrer, comme le font Gómez et Masats, la misère urbaine et rurale ainsi que des rues vides et des villages délabrés, met en exergue une certaine Espagne, pas la plus moderne ni la plus séduisante. En creux y apparaissent, inévitablement, les conséquences d'une politique économique en situation d'échec ainsi que les stigmates socio-démographiques du puissant exode rural des années 1960. Ces photos, qui sont avant tout artistiques, se chargent à contrecoup d'une patine critique tenant largement au fait que la photographie, plus que les autres arts, est perçue comme l'*analagon* du réel, sa copie conforme. Si la photo le montre, c'est que « ça a existé » et donc « que c'est vrai ». Cette lecture n'est plus valable de nos jours avec les techniques de retouche et de *deepfake*, mais elle a eu de belles heures. Gardons-nous d'oublier que la photographie est toujours le résultat d'un certain regard retranscrit dans un certain cadrage, une certaine composition, parfois faite de retouches, le tout étant issu d'une sélection où, pour une photo sélectionnée, des dizaines d'autres auront été écartées. En ce sens, le vide magnifié par la photographie n'est pas forcément plus réel, objectif ou plus à prendre au premier degré que le vide en peinture ou que le vide issu d'un montage numérique, comme suffirait à le démontrer l'œuvre de Juan Manuel Ballester. Quand on arrive à la croisée de la peinture, de la photographie, de l'architecture, des arts numériques et du vide, alors la figure de Ballester s'impose comme un exemple paradigmatique de ce long processus d'évidement que connaît l'art depuis le XIX^e siècle, notamment avec sa série intitulée « Espacios ocultos » (2007-2008), dont le principe consiste à priver des œuvres emblématiques de la peinture occidentale de leurs personnages pour ne donner à voir que des espaces vides, en attente d'un événement. Terminons ces considérations sur l'image analogique en précisant que l'image animée, le cinéma pour ne pas le nommer, a lui aussi eu un penchant pour le vide. Sans doute faut-il remonter aux représentants de la Nouvelle Vague pour trouver les formes les plus abouties de minimalisme dans les décors, le jeu des acteurs et les dialogues. Toutefois, le cinéma espagnol actuel n'est pas sans exemple de réalisateurs, comme Víctor Erice ou Julio Medem, qui ont réalisé des films qui se caractérisent également par une forme de minimalisme et mettent en scène l'absence ou l'oubli.

- 12 L'architecture, si inspirante pour les photographes dans sa beauté et sa laideur, sa froideur et sa nudité, sa démesure et son austérité, son délabrement et sa ruine, est également le lieu d'expression privilégié des artistes de rue, comme les graffeurs et tagueurs, qui ont fait de la surface murale leur support de composition et leur terrain d'expression. Lisa García, dans sa contribution intitulée « L'art d'effacer les graffiti : la couleur du vide », s'intéresse tout particulièrement à la figure du *buff*, cette cicatrice laissée par le graffiti sur sa surface une fois son effacement opéré par les services de propreté. Comme le dit Lisa García, le graffiti, cet art éphémère (quand il ne relève pas d'une commande), a pour corolaire la photographie, qui sera l'archive analogique d'un « ça-a-été », car les graffeurs gardent tous un album personnel de leurs œuvres afin d'essayer de pallier l'effacement promis de leurs actions illégales. Puis, une fois l'œuvre effacée, vient la seconde peau du graffiti, sa mue que constitue le *buff* : soit la trace en creux provoquée par l'effet du sablage à haute pression, soit la trace chromatique issue du recouvrement du graffiti par une nouvelle couche de peinture, forcément différente de la couleur du reste du mur. En somme, sans aller jusqu'à paraphraser le titre d'un

film célèbre qui nous conduirait à dire que *Graffiti are Forever*, il est vrai que les *buffs*, paradoxalement, sont des secondes vies durables des graffitis, les témoins maladroits d'une absence (par effacement) ou d'une présence cachée (par recouvrement). Les *buffs*, ces palimpsestes qui s'ignorent, deviennent les nouveaux cadavres exquis du *street art*, des œuvres collaboratives sur lesquelles le vide succède au plein, et vice-versa, par couches successives.

- 13 Dans le domaine de la bande dessinée, un peu comme dans les préceptes passés de la peinture chinoise, le vide appartient d'abord à une norme, voire à une grammaire, avant d'être un sujet esthétique. Ce vide normatif, couramment appelé « blanc inter-iconique », est l'objet de commentaires nourris depuis des décennies. Ce blanc inter-iconique, que tout inviterait à le qualifier plus justement de « vide », est un concentré de vie comme nul autre... en dépit d'être un espace sémiotique vide. Sans lui, pas d'art séquentiel (ou presque), car ce vide inter-iconique est le berceau de l'ellipse spatio-temporelle permettant au récit de progresser avec fluidité. C'est d'ailleurs sur la nature du vide inter-iconique que Benoît Mitaine revient dans sa contribution sur la bande dessinée intitulée « Petit cantique de la mécanique du vide », en essayant de trouver un juste milieu grâce à une formule quantique, entre les partisans du vide dit « articulatoire » et les partisans du vide « diégétique ». Cependant, le vide en bande dessinée n'étant pas qu'une affaire de grammaire, la réflexion se prolonge dans une seconde partie sur l'analyse diégétique et structurale de certaines cases intégralement évidées de *Cortázar*, biographie dessinée de l'auteur argentin, faite par les Espagnols Jesús Marchamalo et Marc Torices en 2017.
- 14 Ici comme ailleurs, la bande dessinée s'inscrit dans une phylogénèse et dans l'histoire d'un champ médiatique qui n'a cessé d'évoluer au cours de son histoire. Martin Vaughn-James, avec son album *La Cage* (1975), souvent cité comme le premier auteur à avoir osé relever le défi d'un album sans personnage ni histoire, fait partie intégrante de cette histoire. Pourtant, l'évidement ne passe pas obligatoirement par la dévitalisation du récit ou par la radicalité expérimentale, et à ce petit jeu de la déconstruction ou de la réinvention du récit et de sa plasticité, la bande dessinée espagnole réussit à faire preuve d'un dynamisme enviable tant du côté des auteurs que des autrices. Ana Galván, tant dans *Pulse enter para continuar* (2018) que dans *Tarde en McBurger's* (2020) affiche un graphisme à la fois pop et épuré qui revient sur la perspective traditionnelle. De même, Felipe Almendros, dans *Save our souls* (2009) et *R.I.P.* (2011) s'était déjà essayé, quelques années plus tôt, à déjouer les codes de la bande dessinée en se passant de cases, de bandes et de décors, laissant ses personnages évoluer comme en suspension sur la surface vierge de la page.
- 15 Ces recherches expérimentales observées dans les arts visuels que sont la peinture, la sculpture, le dessin, la bande dessinée, la photographie et le cinéma ont également marqué et marquent encore largement le monde des arts scéniques, qu'il s'agisse de la danse ou du théâtre. Là encore, les années 1950-1960 se sont avérées être un creuset riche en expérimentations avec un prolongement des remises en question déjà inaugurées par Duchamp et ses *ready-made* sur le statut relatif de l'œuvre d'art, voire la production de formes d'anti-art, comme le souhaitait le groupe Fluxus en 1960. Les modèles du *White cube* dans les arts plastiques et de la *Black box* dans les arts scéniques découlent de ces considérations radicales et s'imposent alors peu à peu, résultant d'un processus de désencombrement d'espaces auparavant saturés et laissant émerger la dimension performative du vide. Celui-ci est désormais envisagé comme un champ des

possibles, une ouverture, et redonne au spectateur un rôle actif dans la construction de l'œuvre d'art, le vide ou le manque constituant des éléments fondamentaux de la relation esthétique.

- 16 S'il est difficile de faire abstraction sur la scène théâtrale internationale des metteurs en scène comme Peter Brook et Claude Régy qui ont fait du vide le principe fondateur de leur pratique, au point qu'ils l'ont tous les deux théorisé, le premier dans *L'espace vide* (1977), le second dans un ouvrage intitulé *Espaces perdus* (1998), l'Espagne, là encore, n'est pas en reste, loin s'en faut. Des metteurs en scène comme Guillermo Heras ou Lluís Pasqual ont fait le choix du dépouillement de l'espace scénique, tandis qu'on observe chez une artiste comme Angélica Liddell une évolution de la saturation de l'espace – une saturation qui traduit sa critique du consumérisme ambiant au début des années 2000 – vers un dénuement dotant la scène d'une dimension sacrée et rituelle, laquelle correspond au cheminement de son œuvre vers une forme de mysticisme performé. Dans celui de la musique, les compositions de l'artiste catalan Federico Mompou, et en particulier sa série intitulée *Música callada* (1959-1974), semblent prolonger les expériences de John Cage et d'Yves Klein.
- 17 Le groupe Zaj et la performeuse Esther Ferrer, sont une autre ramification espagnole de la musique de John Cage, mais avec un spectre artistique très large qui associe performance, installation, photographie et poésie. L'espace vide et le minimalisme établissent un rapport particulier au corps, à sa présence, à ses mouvements et à sa nudité, rapport qui se retrouve chez des danseuses et performeuses actuelles comme Elena Córdoba, La Ribot ou Olga Mesa, qui sont au cœur de la contribution de Béatrice Bottin justement intitulée « La nudité entre espaces et corps ». Chez ces danseuses et performeuses à la recherche d'espaces scéniques nouveaux et de mises en scène disruptives, la nudité va souvent de pair avec le dépouillement de l'espace. Ces jeux de miroirs entre nudité de la scène et nudité corporelle permettent d'exacerber certains sens et sentiments, comme le malaise provoqué par ces exhibitions qui font des spectateurs des voyeurs obligés de s'interroger sur le corps et sa vulnérabilité. Toutefois, cette exposition (dans le sens de mise en danger) ne vise pas qu'à bouleverser le confort du public : elle est aussi une invite, voire une exhortation à repenser ensemble, danseurs et spectateurs, la relation au monde, un monde vierge, vide, qu'il nous appartient à tous de refonder sur de nouvelles bases, plus libres, plus simples, plus saines.
- 18 Les six contributions de ce numéro spécial sur *Le vide dans les arts visuels et scéniques en Espagne des années 1950 à nos jours* donnent une idée à la fois fragmentaire et représentative de la richesse et de la vigueur de la scène artistique espagnole contemporaine, scène largement reconnue et admirée au niveau international. Au-delà de ce constat qui ne saurait être une révélation, il apparaît en revanche assez clairement que le vide relève d'une préoccupation assez unanimement partagée dans le monde de la création, d'abord expérimentale ou d'avant-garde, sans toutefois que cela leur soit exclusif.
- 19 Son ambivalence, sa plurivocité et sa ductilité sont une des clés de sa vitalité et de sa prégnance tout au long du xx^e siècle. Il peut dénoncer, au théâtre par exemple, le trop-plein d'une société de consommation qui a oublié les vertus de l'austérité heureuse, tout comme dénoncer, à l'inverse et en photographie, la faillite d'un régime qui plonge son peuple dans l'austérité malheureuse. Il peut relever de la norme et de la grammaire, en bande dessinée ou dans la peinture présente et passée, ou relever d'un

principe antagoniste de sape et de dynamitage d'une grammaire trop académique, comme c'est le cas dans l'ensemble des arts qui nous occupent ici : théâtre, peinture, bande dessinée, photographie, graffiti et danse. À bien y regarder, il apparaît difficile d'échapper au vide quand il existe une volonté de sortir des écoles, des courants, des genres, des académismes et du normatif en général. En dépit des apparences, le vide n'est pas donné : il se gagne ! Il est le fruit d'une déconstruction, d'un lent travail qui exige au préalable une conscience et une connaissance aigüe du champ à déconstruire. En ce sens, le vide est l'expression d'une frustration née du constat qu'un champ artistique a produit ce qu'il avait de meilleur et que l'heure du renouvellement est arrivée. Préalable nécessaire au processus de destruction créatrice, le vide est cet espace vierge que tout créateur doit appeler de ses vœux pour aller de l'avant et briser la boucle de l'éternel recommencement.

NOTES

1. Frédéric Nef, *La Force du vide. Essai de métaphysique*, Paris, Seuil, 2011, p. 28.
2. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
3. Santiago López Petit, *L'horreur du vide. La traversée de la Nuit du siècle*, traduit par Érik Bordeleau, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 16-21.
4. Voir à ce sujet les analyses de Frédéric Nef dans *La Force du vide*, *op. cit.*, p. 203-282 et, sur la question esthétique en particulier, celles de Li Shiyuan dans *Le vide dans l'art du XX^e siècle. Occident/ Extrême-Orient*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2014.
5. Bernard Auriol, « Couronnement de la mort et sublimation du vide », *Vide, vacuité, désœuvrement, Cahier Louis-Lumière*, n°6, juin 2009, p. 70. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/cillum.2009.996> [consulté le 14 avril 2023]
6. Propos tirés de Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1990, p. 76.
7. Manon Bianco, « L'importance du vide dans l'art », *Notos*, n°2, 2014. Disponible en ligne : https://doi.org/10.34745/numerev_061 [consulté le 14 avril 2023]
8. Nous pensons ici à l'œuvre photographique de José Manuel Ballester et à ses jeux d'évidement de certains tableaux célèbres, comme par exemple *Les Ménines* de Velázquez... sans les Ménines, qui devient logiquement, une fois retouché, simplement *Palacio Real* (2009).
9. Véronique Buyer, « Les écrans blancs : silences, glissements et contretemps dans le cinéma de Michelangelo Antonioni et quelques œuvres d'art vidéo », in *L'art, machine à voyager dans le temps*, en ligne, *Fabula / Les colloques*, 2017. Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4703.php> [consulté le 14 avril 2023].
10. José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997.
11. François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Seuil, 1991, p. 99. Citation de Fan Chi reprise de l'article de Saramaya Pellety (*Âge d'or*, n°15, 2022).
12. Isabelle Alzieu évoque par exemple le tableau de Caspar David Friedrich *Le moine au bord de la mer* (1808-1810) comme une œuvre « élaborée par soustraction, par effacement, ouvrant progressivement la voie à d'autres conquêtes plus radicales du *less is more* et des minimalismes ». Isabelle Alzieu, « Plasticités du vide, vide exposé, vide construit », in Yannick Butel et al (dir.), *La*

plasticité du vide, espace scénique, espace poétique, Incertains regards. Cahiers dramaturgiques, n°3, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 20.

AUTEURS

ADELINE CHAINAIS

Laboratoire ReSO (Recherches sur les Suds et les Orient), Université Paul-Valéry Montpellier 3

BENOÎT MITAINE

Laboratoire ReSO (Recherches sur les Suds et les Orient), Université Paul-Valéry Montpellier 3