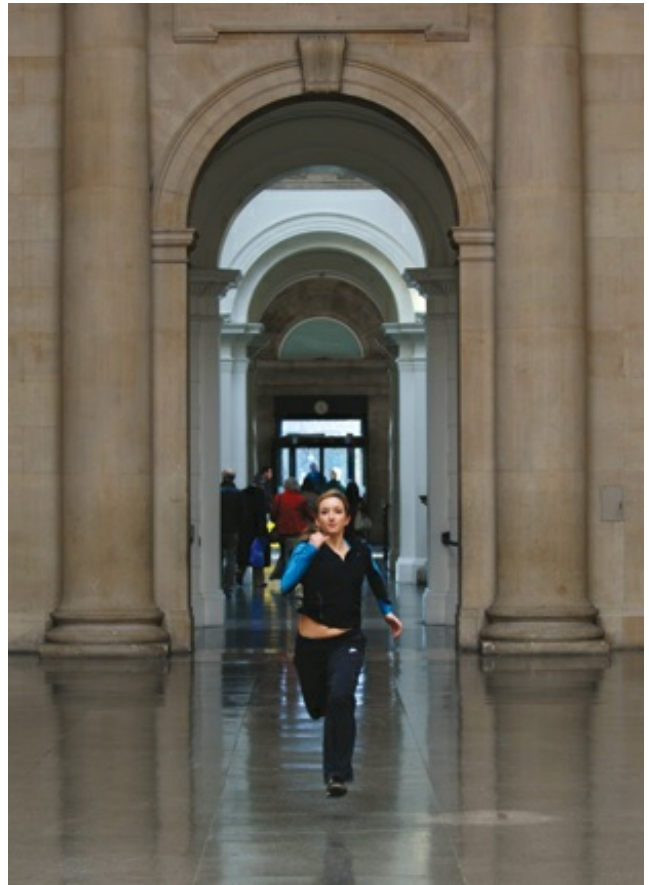


Dossier | L'invisibilité pour ne pas disparaître

S esse.ca/fr/invisibilite-pour-ne-pas-disparaitre

Martin Creed, Work no. 850, Tate Britain, London, 2008. Photo : Hugo Glendinning, permission de l'artiste et Hauser & Wirth Zürich London



L'invisibilité pour ne pas disparaître **Par Nathalie Desmet**

Lors de l'exposition Dionysiac organisée et produite par le Centre Georges Pompidou en février 2005, Maurizio Cattelan déclare : «L'invisibilité est sans doute radicale : disparaître, se briser pour ne pas plier (1)». Rendre invisible sa production, ne pas produire d'objet tangible tout en existant dans le système, c'est un pari que de nombreux artistes ont tenté depuis quelques décennies. Au risque de faire passer leur production pour un jeu absurde ou de la provocation, l'usage de l'invisible se révèle souvent beaucoup plus productif qu'une simple volonté de s'intéresser au rien, au vide jusqu'à faire disparaître l'art ou l'œuvre de façon définitive. Le terme disparition s'entend alors pour désigner quelque chose – une œuvre, une exposition – qui est enlevé à la vue du «spectateur», sans pour autant cesser d'exister. Cette disparition qui retrouve ses origines étymologiques en s'inscrivant dans le champ sémantique du visible donne au contraire l'occasion d'un autre type de perception de l'œuvre, plus ancrée dans l'imaginaire que dans le perceptuel ou le visuel.

On n'y voit rien

Du 1er juillet au 16 novembre 2008, des coureurs de fond parcouraient la Tate Britain (The Duveen Galleries) comme s'il s'agissait d'un stade; une version accélérée de visiteurs pressés qui parcourent les musées en groupe sans vraiment regarder quoi que ce soit. Work No. 850 (2008) de Martin Creed s'inspire d'une visite expédiée dans les catacombes des moines capucins de Palerme : «Nous étions très en retard et avons seulement cinq minutes pour tout voir avant que ça ne ferme. Pour le faire, nous avons dû courir (2)».

De cette visite qu'il trouve finalement idéale, débarrassée de l'obligation de regarder, l'artiste déduit que les œuvres sont de toute façon productrices d'invisibilités. «Je pense que c'est bien de visiter les musées à grande vitesse. Ça laisse du temps pour d'autres choses (3).» Les lieux de monstration dont la profusion d'objets finit par occulter ce qu'il y a à voir participent à leur façon d'une dissolution généralisée de l'image pouvant conduire à sa disparition. D'ailleurs un espace vide a parfois davantage d'attrait qu'un espace trop rempli d'œuvres d'art. Quand Franz Kafka arrive en France en 1911, trois semaines après le vol de La Joconde au Louvre, il remarque que les publics se pressent pour voir l'emplacement vide. La Mona Lisa est devenue une «curiosité invisible» en faisant l'objet d'un véritable culte par le biais de l'espace d'exposition laissé vacant par le tableau absent (4). Pour répondre au risque de la surexposition et du visiteur qui ne regarde pas ce qu'il y a à voir, pour éviter la disparition, certains artistes proposent simplement des salles apparemment vides. Vidées de leurs objets, elles prennent les qualités de l'invisibilité. Pour laisser au visiteur le «temps de faire autre chose» que de regarder, Creed a d'ailleurs exposé une pièce totalement vide à la Tate Britain à l'occasion du Turner Prize en 2001, Work No. 227: The Lights Going On and Off. Seules les lumières s'allumaient et s'éteignaient toutes les cinq secondes. Dans cet exemple précis, les visiteurs se sont souvent sentis désemparés, la désaccentuation des aspects matériels de l'œuvre, les murs totalement blancs et l'espace totalement vide conduisant à la déception.

La disparition de l'objet exposé, son invisibilité modifient la perception du spectateur. Il n'est plus un œil qui fait abstraction de son corps, comme l'a dénoncé Brian O'Doherty (5), mais un spectateur qui doit participer à l'actualisation de l'œuvre, à condition toutefois que le dispositif d'exposition lui donne les indices nécessaires.

Produire des images à partir de l'invisible

Dans certaines expositions « sans œuvres », le spectateur s'engage dans une expérience qui le détourne de celle qu'il connaît traditionnellement : au lieu de regarder passivement, il doit devenir à son tour producteur d'images. Lors de Gallery Space Recall présentée au Chapter Arts Center de Cardiff (octobre-novembre 2006), Simon Pope demandait par exemple au visiteur de se souvenir d'une exposition. Sur les murs du centre d'art totalement vide, le visiteur pouvait lire l'injonction suivante : «Vous êtes invité à vous rappeler, de mémoire, une visite dans l'espace d'une galerie.» Le projet s'inscrit dans un programme de recherche, Walking Here And There, entrepris avec un spécialiste des neurosciences, Vaughan Bell,

dont l'objectif est d'explorer les relations entre espace, mobilité, illusion et mémoire. Cette question de la dialectique entre mémoire et espace du lieu d'exposition est précisément ce qui intéresse Rirkrit Tiravanija dans la rétrospective invisible qu'il a proposée au Couvent des Cordeliers à Paris du 10 février au 20 mars 2005, *Tomorrow Is Another Fine Day*. Une visite guidée permettait au visiteur de parcourir l'espace en imaginant les œuvres qu'on lui décrivait. Se succédaient ainsi *Untitled 1989*, *Untitled 1990 (pad thai)*, quatre socles blancs sur lesquels l'artiste avait posé objets et débris issus d'un repas thaï, *Untitled 1991 (Blind)*, *Untitled 1992 (Free)*, d'autres restes de repas partagés, *Untitled 1996 (Rehearsal Studio no.6)*, une salle de répétition de musique créée lors d'une exposition au Consortium de Dijon, *Untitled 1997 (Tomorrow Is Another Day)*, une réplique de son appartement de New York ouvert au public jour et nuit dans une galerie, et *Untitled 2002 (He Promised)*, celle de la maison de l'architecte Rudolph Schindler de Los Angeles à la Sécession de Vienne. Une structure en contreplaqué brut reproduisant à échelle réduite le plan du Musée d'art moderne de la Ville de Paris laissait juste apparaître cartels et haut-parleurs; en parallèle, un comédien incarnant un fantôme récitait *Sitcom Ghost* de Philippe Parreno, et un texte de Bruce Sterling, *Yesterday Will Be Another Day*, était diffusé. La programmation du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris se faisant hors les murs pendant la réfection du musée, l'artiste donne l'occasion au visiteur de se souvenir, en parcourant l'espace vide, des expositions qu'il a pu voir au musée. Le MAMVP est transformé en lieu de mémoire à travers la structure en contreplaqué. Au début de l'exposition un rectangle blanc vitré rappelle inévitablement l'«aquarium» du premier étage du musée. La visite guidée inscrit l'exposition dans l'ancien procédé de l'Ekphrasis. Chaque description d'œuvres absentes permet ainsi au visiteur de se créer une image mentale de cette œuvre. Les connaisseurs du travail de Tiravanija repartiront avec une image personnelle qu'ils transformeront en souvenir d'avoir «vu» la rétrospective au Couvent des Cordeliers. La visite se termine par un vœu de l'artiste : «Nous espérons que vous avez entendu et inventé une image qui soit vôtre...». La non-visibilité ou l'absence de l'œuvre ne produit d'images que dans un espace structuré : l'objet tangible disparaît, mais l'œuvre continue d'exister ; l'exposition est alors un dispositif idéal, puisqu'elle permet de donner forme grâce à un déictique spécifique (catalogue, cartels, scénographie...) à ce qu'on ne voit pas.

L'absence de l'œuvre offre la possibilité au visiteur de construire des images mentales. Elle s'inscrit dans un procédé de rhétorique antique associant image et lieu. Les arts de la mémoire consistaient, comme dans cette exposition, à construire une architecture mentale, hantée d'objets ou de scènes marquantes, qu'il fallait imaginer parcourir pour achever le procédé mnémotechnique (6). Ces constructions appelées «palais de mémoire» devaient s'associer à des images actives ou activantes hors du commun. Une exposition «invisible» produirait finalement davantage d'images qu'une exposition traditionnelle.

Le titre du texte de Tiravanija, *No Ghosts in the Wall* (pas de fantômes dans le mur), sorte de scénario de la visite, montre que l'artiste tient à relier son œuvre à une certaine réalité. Pas de fantômes, pas d'irréel ou de surnaturel. Le fantôme – qui est aussi le nom donné au texte

qui remplace l'œuvre prêtée sur le mur du musée – ne produit pas d'image distincte. Toujours dans la dialectique de l'apparition et de la disparition, le fantôme relève de l'irréel ou du surnaturel, du fantasme, alors que l'artiste semble nous dire que les images créées lors de la visite de sa rétrospective ne sont pas fantomatiques, mais bien réelles. Même le fantôme que l'on peut y croiser est en chair et en os. L'exposition à coefficient de visibilité réduite n'est pas un commentaire apophatique ou négatif, mais devient un lieu producteur d'images, même lorsqu'il n'y a rien à voir.

Une fiction situationnelle

Le rapport à la mémoire, à la production d'images mentales, est de même clairement établi par la pratique de Tino Sehgal. Celle-ci se manifeste aussi par le biais d'une certaine invisibilité de l'œuvre. Il n'est pas rare pour un public non averti de chercher sur les murs, dans les coins, pendant quelques minutes sans rien voir avant de constater que d'autres personnes dans la salle ont un comportement étrange, nous tournent délibérément le dos en murmurant, par exemple, et d'en déduire qu'il s'agit de l'œuvre (7). Dans *This Progress*, exposée à l'ICA de Londres en 2006, le visiteur est accompagné dans les salles vides de l'ICA par plusieurs guides pour répondre à la question «Qu'est-ce que le progrès?». Quatre générations se succèdent du plus jeune au plus âgé pour guider le spectateur. Ici encore, des personnages s'inscrivent dans un lieu précis. La part d'invisibilité de l'art de Sehgal est liée à une «déproduction», dans une logique de production/déproduction, l'une étant rattachée à l'autre sur un mode binaire (8). S'il s'agit bien de faire disparaître l'objet tangible, il ne s'agit pas de faire disparaître l'œuvre. Le musée doit se détourner de son mode prévalent de production matérialiste et proposer aux visiteurs d'autres types de productions : «Puis-je aller dans cet endroit où la célébration d'un modèle [de production] s'est installé dans les sociétés occidentales, le musée, et célébrer autre chose (9) ?». La déproduction inhérente aux matériaux utilisés – le mouvement, les chants ou les paroles – et à l'usage que le spectateur fait de l'œuvre est là encore productrice d'images. Comme chez Tiravanija, la parole et l'oralité sont utilisées comme moyen de construire une situation fictionnelle que le spectateur doit imaginer et imager.

Son travail n'appartient pas à la performance ni au spectacle, il est situationnel (10). C'est une situation temporelle, spatiale et imaginative spécifique, qui permet à l'artiste de dire que son travail appartient au musée (11). L'image ainsi créée est liée aux rapports toujours différents que le visiteur entretiendra avec l'œuvre. Il ne restera rien de l'expérience, ni photographie, ni vidéo, ni objet, seulement des images mentales, des souvenirs. L'artiste refuse toute documentation de ses expositions et considère que la documentation photographique ou vidéo est inadéquate, car elle risquerait d'entrer dans la production d'objets.

S'il y a une disparition, c'est bien celle de l'objet visuel ou tangible, mais son absence tend à créer un nouveau type d'attention. Il ne suffit plus de regarder passivement en attendant un choc esthétique. Il faut redonner au lieu sa qualité d'espace créateur de fiction, et non plus

seulement de perception. Un visiteur trop occupé à constater qu'il n'y a rien à voir ne pourra pas se détacher d'une trop grande réalité l'empêchant de faire l'expérience de l'œuvre. Les murs risquent en effet de rester blancs, vides et insignifiants. L'exposition «invisible» devant être imaginée pour exister est donc un moyen de stimuler la conscience imageante de chacun, à l'aide d'une énonciation verbale agissant comme support de fiction. Plus les données perceptives de l'œuvre sont importantes moins le spectateur a la capacité de former des images. Toute exposition, même la plus traditionnelle, n'existe que par la fiction que le visiteur crée.

NOTES

1. Dossier de presse en ligne de l'exposition Dionysiac, Centre Georges Pompidou, Direction de la communication.
2. Tate Britain, Martin Creed: About This Work [en ligne : <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/duveenscommission/about.shtm>].
3. Ibid.
4. Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, J. Chambon, 2003, p. 355-382.
5. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000.
6. Frances Yates, *L'Art de la Mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.
7. Stephanie Cash, «Tino Sehgal at the ICA», *Art in America*, septembre 2005.
8. Tim Griffin, «Tino Sehgal An Interview», *Artforum International*, mai 2005.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Sebastian Frenzel, «"Ceci n'est pas le vide". An encounter with the artist of transience Tino Sehgal», *signandsight*, juin 2005.