

LES EXPOSITIONS « INVISIBLES »

Introduction

En 2005, la section de l'Arc du Musée d'art moderne de la ville de Paris proposait la rétrospective d'un artiste « relationnel » au Couvent des Cordeliers : Rirkrit Tiravanija. La première réaction du public averti fut sans doute de se demander comment il est possible d'organiser sérieusement la rétrospective d'un artiste dont le travail est constitué de moments conviviaux¹. La deuxième surprise vint probablement du fait que l'exposition était vide, pas une photographie accrochée comme trace de ces moments, juste une cimaise en bois brut et quelques cartels « sans titre ». L'exposition était invisible. Yves Klein en 1958 avait lui aussi « exposé le vide ». En suivant une recherche systématique, une quantité d'expositions sont apparues comme des expositions « invisibles ». Le nombre d'expositions entrant dans cette catégorie peut même laisser penser qu'il s'agit d'une autre façon d'exposer, voire d'un nouveau paradigme de l'exposition, bien que l'évocation de l'invisibilité pour une exposition suscite souvent sourire narquois ou rire nerveux.

Une pièce de théâtre, probablement fortement inspirée de la vie d'Yves Klein, a d'ailleurs fait l'objet de ce propos au début de l'année 2006. *L'affaire Dussaert* présente de façon réaliste – sur le mode de la conférence – la vie de Philippe Dussaert, peintre en vogue à la fin des années 1960². Après un passage médiocre aux Beaux-arts de Paris où il fait figure d'excellent mais ringard copiste, il cherche à débarrasser la peinture de la figure sans pour autant l'abstraire. Il peint ainsi *Après la Joconde*, sans Mona Lisa, *Après le bain de Diane* sans Diane, révélant les arrière-plans des célèbres toiles³. Le sachant condamné car très malade, sa galeriste Madame D'Argenson, lui propose de regrouper sa production pour en faire une rétrospective : vingt toiles sont réunies à cette occasion. C'est un succès. Six mois après, elle annonce, dans sa galerie, l'ultime œuvre de Dussaert *Après Tout*. Après avoir débarrassé les figures du fond, l'artiste débarrasse la peinture du support et finit par présenter des murs nus, vierges de tout accrochage. La galeriste achète l'œuvre, mais lorsqu'*Après Tout* se retrouve dans une vente publique quelques années plus tard, les musées internationaux se

¹ Rirkrit Tiravanija appartient à l'école de l'esthétique dite relationnelle : Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

² Jacques MOUGENOT, *L'affaire Dussaert*, E-dite, 2005. Pièce de théâtre jouée au Petit Hébertot du 13 janvier au 01 avril 2006.

³ Cf. annexe, figure 18, p. 126.

battent. Le MOMA l'achète mais les musées nationaux font valoir leur droit de préemption. 8 000 000 francs, la cour des comptes s'en mêle et dénonce un gaspillage inacceptable pour... *rien*.

Bien que la pièce ne soit qu'une fiction qui présente toutes les caractéristiques d'un exposé historique réaliste, catalogues d'expositions et de ventes à l'appui du propos, c'est aussi une façon pour l'auteur de rejoindre le camp des détracteurs de l'art contemporain, et d'illustrer le fantasme que l'art a toujours entretenu avec le vide et le rien. Alphonse Allais avait déjà montré à la galerie Vivienne, lors d'une exposition des Arts incohérents en 1884, une feuille blanche censée représenter la « première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige⁴ ».

Comment en effet une exposition peut être invisible, puisque sa vocation première est d'être vue ? Et si quelques expositions n'étaient réduites qu'à l'état gazeux⁵, cela suffirait-il à un travail de recherche universitaire ? Comment l'exposition peut-elle avoir sérieusement une double qualité expositive et invisible ? La muséologie, ayant plutôt vocation au scientifique, s'inquiète généralement des choses concrètes, elle expose, étymologiquement *pose hors de*, des objets pour les montrer à un public. La dénomination « exposition invisible » se présente en effet comme un oxymore. Si l'exposition est le domaine incontesté du visible, identifier les expositions invisibles reviendrait-il alors à considérer des expositions qui ne montrent pas d'expôt, qui ne présentent pas d'œuvres d'art ? S'agit-il d'analyser les expositions issues de la dématérialisation de l'œuvre d'art dans le prolongement de Lucy Lippard⁶ ? ; la notion de dématérialisation de l'œuvre implique-t-elle alors nécessairement l'invisibilité de l'exposition ?

En matière de représentation, le questionnement de l'invisible est une constante de l'histoire des arts. Jusqu'au 19^{ème} siècle, il est plutôt associé au divin ou à la figuration des

⁴ Cf. annexe, figure 21, p. 129.

⁵ Nous faisons référence au livre de Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette Littératures, 2003, pour qui l'invention du ready-made a « désubstantialisé l'art en le rendant procédural. La généralisation de cette nature procédurale le transforme en vapeur ou en gaz qui se répand partout. Le monde est envahi par une atmosphère esthétique. Simultanément, le monde de l'art ritualisé, sacralisé, cramonné à sa précieuse rareté théâtralisée, se vide peu à peu non seulement d'œuvres mais de participants. » (p. 55)

⁶ Lucy R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries : Consisting of a biblio*, (1973), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997, 280 p.

émotions, mais l'invention de la photographie, ouvre une nouvelle perspective au champ du regard et invente une autre idée de l'invisible⁷. L'instrumentation devient un mode du visible, et donne une visibilité à des matières jusque là invisibles. C'est cette rupture épistémologique qui conduit Walter Benjamin à exprimer, en 1936, les enjeux de la reproductibilité technique des œuvres d'art⁸. En s'intéressant à la question de l'aura, définie comme « une trame singulière d'espace et de temps, unique apparition d'un lointain, si proche soit-il⁹ », il démontre que la valeur culturelle de l'œuvre a été anéantie par sa valeur d'exposition. Pour Walter Benjamin, la formulation « exposer l'invisible » est antinomique, voire inconcevable. L'exposition en déplaçant les œuvres de leur contexte d'origine dénaturerait leur valeur culturelle et aggraverait la perte de l'aura déjà amorcée par la diffusion en masse des œuvres d'art. Dix ans plus tard André Malraux montre au contraire dans son *Musée Imaginaire* le supplément auratique gagné par la reproductibilité technique¹⁰. Lors d'une exposition contemporaine de *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, l'exposition internationale des Arts et techniques de 1937, Paul Valéry s'intéresse à l'exposition de l'invisible. Dans un texte intitulé *Un problème d'exposition*, il cherche à « imaginer les dispositifs visibles qui pourront le mieux suggérer des travaux essentiellement invisibles ». Il s'agit pour lui de trouver « comment mettre en spectacle les diverses formes de l'activité de la pensée ?¹¹ » Ainsi les termes de visibilité et d'invisibilité doivent être assortis d'un relativisme. La visibilité radicale comme son corollaire l'invisibilité pure n'existent pas. Certains mouvements artistiques des années 1960 et 1970, comme le Land Art, reposent sur des œuvres élaborées de fait dans des espaces difficilement accessibles donc invisibles au public. Les déserts du Nouveau-Mexique, du Nevada, de Californie, de l'Utah¹² devenant lieux de réalisation et de présentation des œuvres. Ces déplacements ont souvent été considérés comme des mouvements de rejet de l'espace traditionnel d'exposition, musée ou galerie. Cependant, comme l'a montré Anne-Françoise Penders, il s'agit d'un « raccourci

⁷ Le dispositif photographique permet même à certains de penser qu'il capte si bien l'invisible qu'il peut vider une chose de sa substance. Honoré de Balzac élabore à ce moment sa théorie des spectres qui suppose que les êtres vivants sont recouverts de couches successives invisibles qui se perdent à jamais par l'action de la photographie. Rosalind KRAUSS, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 20-21.

⁸ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003

⁹ Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, novembre 1996, n°1. <<http://etudesphotographiques.revues.org/document99.html>>

¹⁰ Cf. *infra* p. 26.

¹¹ Paul VALÉRY, « Un problème d'exposition », dans *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966, tome II, p. 1145.

¹² Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977, Nouveau Mexique. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Rozel Point, Utah, dans le cas de cette oeuvre, il arrive même qu'elle devienne invisible, engloutie sous les eaux.

abusif » voire d'un « mythe¹³ ». Il devint très vite nécessaire de montrer cet invisible par l'exposition, « l'on considère que la communication de l'œuvre occupe *dès le départ* une place fondamentale dans le processus créateur, on peut alors envisager l'exposition non seulement comme une halte nécessaire mais aussi une dimension essentielle de la démarche de l'artiste tout au long du déplacement et/ou du voyage¹⁴. » Dès lors c'est la présentation de photographies qui fait exposition. L'invisible devient montrable par le biais d'images ou de plans, qui agissent comme substituts visibles de l'œuvre¹⁵. Si l'exposition rend ainsi visible par un jeu de substitution, l'on peut se demander jusqu'où peut aller ce jeu de remplacement. Certaines pratiques ont conduit le procédé métonymique jusqu'à faire d'un catalogue un lieu d'exposition¹⁶. La substitution peut-elle alors conduire à ce qu'une œuvre existe dans un lieu d'exposition sans pour autant être visible ?

L'étymologie du terme invisible « qui échappe à la vue » nous positionne d'emblée du côté du perceptif, et impose, comme nous venons de le voir, une dialectique constante entre visible et invisible. Notre propos n'est cependant pas de questionner une éventuelle ontologie du visible à la manière de Merleau-Ponty mais de tenter de regrouper des expositions ayant un air de famille dans leur façon d'interroger l'invisible et de jouer avec la réception de l'exposition. Penser l'exposition invisible est aussi penser les limites de l'exposition visible. L'invisibilité peut être conditionnelle, et l'exposition n'être visible qu'à certaines conditions. Le terme invisible peut ainsi s'appliquer à des expositions qui ne sont pas visibles - non perceptibles à l'œil nu -, mais aussi à toutes celles qui ne sont pas manifestes, car le caractère d'invisibilité regroupe aussi tout ce « qui échappe à la connaissance », l'étude visera donc à répondre à la question de savoir ce qui conditionne le « ceci » qui permet de dire qu'il s'agit encore d'une exposition même lorsqu'il n'y a *a priori* rien à voir. La difficulté de l'analyse réside dans le fait que l'invisibilité de l'exposition peut être perceptuelle mais aussi conceptuelle ; qu'elle peut être aussi temporelle, visible à un certain moment et invisible à un autre ; ou spatiale, visible à un endroit et pas à un autre. Dans un souci de compréhension du propos, et parce que celles-ci sont souvent mal connues, nous

¹³ Anne-Françoise PENDERS, *En chemin, le land art, t. II : Revenir*, Bruxelles, La Lettre volée, Coll. Essais, 1999, p. 11

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ C'est le cas par exemple du *Placid Civic Monument* de Claes Oldenburg (1967), l'œuvre étant réduite à un déplacement de terre replacée à son endroit initial, et donc invisible : cf. fig. 34, p. 138. Une entreprise comme le *Musée Imaginaire* d'André Malraux repose essentiellement sur l'idée que la reproductibilité permet de montrer ce qui n'est habituellement pas visible, et celle, plus récente, de Daniel Arasse n'existe finalement que par la possibilité de reproduction du détail.

¹⁶ Cf. *infra*, p. 80.

avons choisi de développer en détail les expositions paradigmatiques des expositions invisibles avant d'en proposer une analyse. Les catégorisations et la typologie comme toute tentative de taxonomie sont contestables en soi au vu des frontières qu'elles dessinent, excluant la subtilité des entre-deux, elles ne font qu'accentuer les spécificités. La réflexion sur les expositions invisibles impliquera de traiter d'une typologie spécifique regroupant des expositions idéales, mentales, irréelles, virtuelles, imaginaires, immatérielles, fausses, fictives mais peut être aussi des expositions impossibles, des non-expositions ou des anti-expositions.

Trois grandes catégories peuvent regrouper cette typologie d'expositions : les expositions imaginaires et fictives ; les expositions qui opèrent une réduction formelle des éléments constitutifs de l'exposition jusqu'à l'invisible ; les expositions qui opèrent une déconstruction des pratiques du musée jusqu'à montrer ce que l'on ne voit pas habituellement, celles qui restent invisibles pour certains ou qui ne sont pas vues.

Une exposition invisible peut donc être comprise dans un premier temps comme une exposition mentale qui n'existe que comme image (mentale) ou comme fiction. Elle peut avoir une dimension idéaliste. Comme Hans Belting l'utilise en tant que métaphore pour justifier le titre de son ouvrage *Le Chef d'œuvre invisible*, faisant référence à aucune œuvre en particulier mais bien plutôt à celle qui contiendrait « un rêve d'art », un idéal inaccessible¹⁷. Ce lieu idéal permet de penser l'exposition comme lieu d'utopie, prenant la forme de machines célibataires et obsessionnelles, finissant parfois par faire l'objet d'une exposition réelle, mais dans leur globalité restant invisibles. Ce sont les expositions qui s'ancrent dans l'imaginaire ou l'idéal et qui n'existent que dans la fiction qu'elles créent, c'est le cas par exemple du « musée des obsessions » de Harald Szeemann, du *Musée Imaginaire* d'André Malraux qui est en partie visible par la reproduction photographique. D'autres, bien que s'appuyant sur des données visibles, n'existent que dans les relations et l'histoire que le spectateur peut créer avec ces données. Ce sont des expositions fictives qui ne sont pas visibles en tant que telles, car leur réalité concrète ne constitue pas le corps de l'exposition qui repose davantage sur une image mentale. C'est le cas notamment des expositions relationnelles de Rirkrit Tiravanija, ou de Tino Seghal. Ces expositions sont invisibles dans le sens où elles reposent davantage sur la notion de vision et de visualisation que sur la notion de visible.

¹⁷ Hans BELTING, *Le chef-d'œuvre invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2003, p.11.

La deuxième catégorie d'expositions regrouperait les expositions qui visent à réduire les constituants physiques de l'exposition au minimum. Ceux-ci font l'objet d'un réductionnisme qui tend à une dématérialisation, proche d'une forme minimaliste de l'exposition. C'est le cas de l'exposition inaugurale d'Yves Klein « La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée », de certaines expositions de Daniel Buren, des expositions virtuelles comme le *Labyrinthe* de Jeppe Hein et de certaines expositions de Robert Barry et de Michael Asher. La dématérialisation est alors l'occasion d'interroger l'espace d'exposition, son cadre physique, et considérer l'exposition invisible dans sa forme, si toutefois elle en a une, à travers la mise en valeur de ses signifiants.

Il semble qu'une troisième catégorie d'exposition invisible, plus exclusivement conceptuelle, se pose comme une déconstruction des pratiques du musée. Cette troisième catégorie s'éloigne de l'analyse formelle, même s'il est indispensable d'associer la dématérialisation des constituants de l'exposition, dans sa forme la plus radicale, à une critique conceptuelle du musée. Dans cette dernière catégorie, nous avons choisi d'y classer ceux qui néantisent l'exposition par des pratiques à la limite de l'absurde comme celles de Maurizio Cattelan qui loue des espaces publicitaires à la place de l'exposition ; de Svetlana Heger et Plamen Dejanov qui partent en vacances au moment d'exposer, ou encore d'Andrea Fraser qui s'inspire des discours légitimateurs des musées pour imaginer une exposition révélant la lutte des classes. Ce sont des expositions qui ne s'adressent pas fondamentalement à la perception, mais qui utilisent la visibilité institutionnelle soit pour rendre l'exposition invisible, soit pour rendre visible ce qui est habituellement invisible, occasion aussi de montrer que ce qui est visible pour certains ne l'est pas pour d'autres. L'exposition est alors invisible par ce que non vue, la visibilité étant liée au cognitif plus qu'au perceptif. L'exposition est alors relativement invisible suivant le degré de compréhension que les visiteurs en ont. À ce titre toute exposition d'art contemporain l'est en partie. Cette catégorie d'expositions interroge les cadres symboliques, les publics et leurs attentes.

Les expositions invisibles semblent pouvoir être lues comme relevant d'une posture artistique. Elles ont en effet la spécificité d'être toutes conçues par des artistes ou par des commissaires qui se revendiquent auteurs, à ce titre il est parfois difficile de faire la distinction entre œuvre et exposition.

Pour simplifier ce qui précède, nous analyserons l'exposition invisible en terme de visualisation, en terme de visibilité, puis en terme - oserait-on dire – d'acuité.

CONCLUSION

Au terme de cette première étape de recherche, il apparaît possible de construire une typologie d'ex-position qui « posent hors de » autre chose que des objets visibles et la première remarque sera de dire que la disparition de l'objet exposé n'implique donc pas nécessairement la disparition de l'exposition. Certaines expositions ont été un peu trop vite qualifiées d'immatérielles parce qu'elles montraient les traces des expériences conceptuelles des années 1970¹⁸. L'exposition invisible nécessite en effet de reconsidérer le partitif, il a fallu d'abord interroger l'exposition invisible et la distinguer de l'exposition de l'invisible. L'exposition *de* l'immatériel n'est pas forcément une exposition invisible. Ces expositions invisibles, qui demandent un effort de vision, d'imagination, ou qui cherchent les limites de la perception et de la visibilité par un réductionnisme systématique, mettent à jour les conditions de perception et de réception inhérentes à l'exposition. Les théories de l'art et l'esthétique ont peu évoqué l'exposition comme condition de la réception, même si les théories institutionnelles s'en approchent. Et l'histoire de l'art s'intéresse en général peu à la réception des œuvres d'art. L'entrée systématique de l'analyse par l'objet d'art, souvent conçu comme entité indépendante, occulte la connaissance réelle de l'art contemporain fortement conditionné par son exposition et par son contexte. André Malraux rappelait déjà à « L'historien (irrité) [qu'il] ne peut négliger tout à fait des systèmes de formes qui font partie de l'histoire, et, à l'occasion, l'éclairent¹⁹ ».

Le vide théorique et esthétique concernant l'exposition comme objet d'étude nous a amené à attribuer à celle-ci des catégories esthétiques que l'on réserve habituellement aux œuvres, et à en faire un geste artistique ou à la voir comme une entité close et autoréférentielle. Les expositions invisibles présentent en effet des caractéristiques intentionnelles qui relèvent des œuvres. Quasiment toutes conçues par des artistes, elles entrent donc dans la catégorie des expositions auteurisées. Ce qui nous avait orienté dans une première recherche vers l'énonciation de l'exposition. L'exposition invisible ne pouvait être qu'une forme conceptuelle de l'exposition, et à la suite de la dématérialisation de l'œuvre d'art, une exposition réduite à un fait de langage. L'exposition invisible était alors considérée

¹⁸ Patricia FALGUIÈRES, « L'exposition immatérielle, notes pour une histoire », *Art press* 2000, n°21, p. 60-63.

¹⁹ André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 98

comme une forme textuelle et discursive, l'objet remplacé par un énoncé. Dans un premier temps, nous avons cherché à caractériser un air de famille lié au caractère d'invisibilité. D'abord vue comme un objet théorique du tournant linguistique, nous avons déterminé une forme minimaliste de l'exposition tel un énoncé verbal apparaissant dans une structure architecturale et symbolique. Dans la suite logique du processus de dématérialisation de l'œuvre d'art, l'exposition était vue sous l'angle d'une visualité réduite au profit de formes verbales. L'énoncé avait l'avantage d'apparaître comme un évènement²⁰. Le musée fictif de Marcel Broodthaers existait et avait d'ailleurs été créé « avec le mot musée, l'inscription réelle²¹. »

L'énoncé a un aspect commode, il est unique et en même temps offert à la répétition, lié aux situations qui le provoquent, aux énoncés qui le précèdent et le suivent. Il est indéniable que l'exposition est davantage qu'un texte et aujourd'hui plutôt une forme discursive, certaines expositions invisibles s'accompagnant même d'une forme orale. Cette approche linguistique présentait cependant l'inconvénient de se focaliser sur la sémiotique de l'exposition et ne mettait pas assez en avant la spécificité de l'invisibilité et de la question de la dématérialisation de l'exposition. L'exposition, même invisible, présente des caractéristiques immanentes liées à son lieu d'apparition et surtout à sa dimension éthique. Si l'artiste se fait auteur d'exposition invisible, il le fait toujours avec la complicité d'un galeriste ou d'un commissaire. À ce titre l'exposition invisible ne peut pas être considérée exclusivement comme une forme d'art minimaliste, les matériaux ne se donnent jamais pour ce qu'ils sont, le contexte en dit toujours plus.

Après la constitution d'un corpus inédit, qui exigea une durée de recherche importante, l'intuition nous était donnée que l'exposition invisible permettait de lire l'exposition autrement et qu'il ne fallait pas en faire une contribution généralisée au gaz esthétique²², ni s'arrêter à la pénurie du sensible déplorée par certains :

²⁰ Un évènement que « ni la langue ni le sens ne peuvent tout à fait épuiser. Évènement étrange, à coup sûr : d'abord parce qu'il est lié d'un côté à un geste d'écriture ou à l'articulation d'une parole, mais que d'un autre côté il s'ouvre à lui-même une existence rémanente dans le champ d'une mémoire, ou dans la matérialité des manuscrits, des livres, et de n'importe quelle forme d'enregistrement ; ensuite parce qu'il est unique comme tout évènement, mais qu'il est offert à la répétition, à la transformation, à la réactivation ; enfin parce qu'il est lié non seulement à des situations qui le provoquent, et à des conséquences qu'il incite, mais en même temps, et selon une modalité toute différente, à des énoncés qui le précèdent et qui le suivent. » Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 40-41.

²¹ Marcel BROODTHAERS. Paris, Ed. du Jeu de Paume; Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 27.

²² On peut toutefois noter que le terme de sublimation répond en chimie à l'opération consistant à faire passer un corps directement de l'état solide à l'état gazeux, sans passer par l'état liquide.

« ...d'un côté, les derniers représentants de la peinture abstraite et analytique multiplient à l'infini les variations sur l'invisible et le presque rien. Et, pour tromper cette pénurie du sensible, la glose s'enflera en proportion inverse de son objet ; plus l'œuvre sera mince, plus savante son exégèse. »²³

Sans pouvoir être systématique, il s'agit d'une nouvelle forme d'exposition qui rejoint les préoccupations actuelles d'une esthétique dite relationnelle, mais qui se situe comme une forme de l'exposition au temps du paradigme de l'information²⁴. Il est amusant de noter que l'exposition d'Yves Klein est caractéristique d'une ère énergétique, dont nous sortons à peine pour entrer dans l'ère informationnelle. Les modes de production des biens et des services sont profondément modifiés par cette ère de l'information, pourquoi la production artistique ne le serait-elle pas ? Le *Labyrinthe invisible* de Jeppe Hein en est l'expression littérale. Les déconstructions des pratiques du musée se situent maintenant dans cette perspective. Cette ère suppose une économie de l'immatériel que l'on retrouve dans les expositions invisibles, elles se font alors service, défi à la propriété, et prônent un travail minimum avec la moindre force physique.

Cependant, elles nécessitent pour être exposition un minimum de matérialité, même si l'exposition n'est plus nécessairement visible. Le lieu physique est devenu un poids, l'architecture et le contexte faisant office de commissaires²⁵, le mur est à abattre et l'on propose au spectateur de s'inventer un autre lieu (mental). André Malraux avec son *Musée Imaginaire* savait que le mur était encombrant. André Cadéré était son propre dispositif expositif. Le mur du musée ou de la galerie doit devenir pure contingence. Anne Cauquelin dans cette perspective a montré comment les incorporels que sont le vide, le temps, le lieu, et l'exprimable affectaient l'art contemporain et le « cyberspace ». Il est probable que l'œuvre d'art demande aujourd'hui « ce qui lui manque, réclame une enveloppe, un environnement, un espace où s'étendre, un espace non occupé par des corps : tout simplement un incorporel, le vide²⁶. » Le paradoxe est pourtant là : pour se rendre invisible, l'exposition a besoin d'un lieu qui sera visible à sa place.

²³ Jean CLAIR, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p.12

²⁴ Manuel CASTELLS, *La Société en réseaux. L'Ère de l'information*, Paris, Fayard, 1998, 613 p.

²⁵ Cf. *supra*, p. 77.

²⁶ Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 50. Dans une galerie ou un musée qui sont en mesure d'accueillir tous les corps, les œuvres laissent la fama, la renommée qui reste attachée « incorporellement aux galeries qui les ont accueillies ».

C'est une invitation à considérer l'exposition davantage comme un flux. Reesa Greenberg propose un modèle alternatif à l'approche textuelle pour lire l'exposition. Elle propose de voir l'exposition moins comme une entité que comme un évènement, moins comme un phénomène figé que comme un phénomène fluide et moins comme une construction insulaire que comme une structure relationnelle. En bref, un modèle qui mettrait en valeur l'oral plus que l'écrit, le social plus que l'individuel et le poétique plus que le prévisible, un modèle discursif²⁷. Précurseur de cette ère informationnelle, Marcel Duchamp avait déjà envisagé la possibilité d'une exposition « extra rapide » faite de données labiles et de possibles : « Comparaison algébrique : a/b , a étant l'exposition, b étant les possibilités, le rapport a/b est tout entier non pas dans un nombre c ($a/b = c$) mais dans le signe (a/b) qui sépare a et b ; dès que a et b sont 'connus' ils deviennent unités nouvelles et perdent leur valeur numérique relative, ou de durée²⁸. »

Les expositions invisibles doivent donc permettre de redéfinir l'exposition. Elles sont toujours mises à l'écart des traités de muséologie, parce qu'il est impossible de les situer. D'un point de vue pragmatique, puisqu'elles ne proposent rien de tangible, elles se posent comme défi à la conservation, au marché de l'art, à la diffusion, à la médiation. La déconstruction est totale mais elle permet de substituer aux icônes de l'art contemporain un autre mode du visible valorisant la personne de l'artiste. Les expositions invisibles agissent comme une personnalisation de la valeur artistique²⁹. Quand on ne peut parler de l'œuvre invisible, on parle de l'artiste. Cette nouvelle forme d'exposition s'éloigne de l'idéologie moderniste centrée sur le visuel et l'autoréférentialité de l'œuvre et propose donc un autre type de visibilité.

Ce serait un truisme de dire que la pratique de ce type d'exposition ne peut être systématique, pourtant l'on remarque régulièrement l'apparition de nouvelles expositions invisibles. Roman Ondà le dernier en date proposait il y a quelques semaines l'expérience paranoïaque d'une exposition vide : « More Silent Than Ever³⁰ », sur le cartel « salle avec dispositif caché de mise sous écoute » vu dans le communiqué de presse comme un espace

²⁷ GREENBERG, Reesa. "The Exhibition as Discursive Event", dans *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, Site Santa Fe, 1995, p. 118-125, [en ligne]

<http://www.yorku.ca/reerden/exhibition_discursive_event.html>

²⁸ Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 44.

²⁹ Cf. *supra*, p. 99.

³⁰ " More Silent Than Ever " du 8 juin au 22 juillet 2006 chez Gb Agency, rue Louise Weiss, Paris 13^{ème}.

mental à investir pour le spectateur, mais c'est surtout l'acuité du visiteur qui est mise à l'épreuve. Chercher du regard le dispositif en question, en faire l'expérience et apprendre ensuite à force de dialogues qu'il n'y en a pas. Il s'agit aussi d'une nouvelle « économie de l'attention³¹ ».

En termes plus formalistes, les expositions invisibles montrent aussi qu'un ensemble déictique prend une dimension performative et qu'il suffit de dire « ceci est une exposition » pour en faire une exposition. L'exposition invisible parfois se fait œuvre, mais renseigne aussi sur l'entre-deux, l'en-dehors de l'œuvre : « Si l'on veut maintenir l'idée d'une expression comme en-dehors, d'une exposition qui se nie elle-même et ainsi fait œuvre, il faut sans doute quitter l'idée d'œuvre telle qu'on la considérait jusque-là et s'intéresser aux moyens qu'elle aurait de n'être qu'un en-dehors³². » Nous pourrions nous intéresser à ce que serait une forme de l'exposition pure, il conviendrait alors de d'étudier les relations entre percept et concept, prolonger l'étude par une recherche esthétique sur la question de la forme. S'agit-il encore d'in-former l'œuvre ? La disparition de l'œuvre comme objet et la survivance malgré cela de l'exposition pose de multiples questions en terme esthétique. Il serait intéressant d'interroger la notion d'économie, le caractère d'invisibilité à l'aune de notions classiques comme la *participation* (*methexis*). Et si l'exposition rend visible l'invisible, quelles sont les qualités esthétiques et les implications sensibles de cet invisible, peut-on penser qu'il existe une esthétique de la dématérialisation qui ne soit pas négative ?

³¹ Cf. *supra*, p. 94.

³² Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 82