



O'Doherty, Brian: White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie, 14,5 x 22,5 cm (broché), 208 pages (26 ill. n&b), ISBN : 978-3-03764-002-9, 19,50 € (JRP|Ringier 2008)

Compte rendu par Julie Verlaine, Université de Caen
(julieverlaine@yahoo.fr)

Nombre de mots : 1790 mots

Publié en ligne le 2010-02-09

Citation: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Lien: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=659>

[Lien pour commander ce livre](#)

Qui, fréquentant les musées et les galeries, n'a jamais entendu l'expression de « *White Cube* », ou son équivalent français de « Cube blanc » ? Personne, assurément, tant celle-ci est fréquemment utilisée par les amateurs et les professionnels de l'art contemporain, ici pour baptiser une galerie privée (Londres, 1993) ou servir de titre à des expositions, là pour désigner les propositions scénographiques « dépliées » de l'architecte Philippe Rahm pour l'exposition la Force de l'Art (Grand Palais, 2009)... Bien moins nombreux en revanche sont ceux qui connaissent le nom et les écrits du principal théoricien du Cube blanc, éclipsés par le succès mondial d'une expression tombée dans le domaine commun. Aussi le premier mérite à reconnaître à la traduction française des essais de Brian O'Doherty est-il de rendre justice et hommage à leur auteur, et de restituer à la notion de *White Cube* une partie de la portée subversive qu'elle a eue dans les années 1970-1980, et perdue depuis. Car le concept de « cube blanc » tel que l'envisage O'Doherty, ainsi que les essais successifs qu'il lui a consacrés, ont chacun un contexte particulier d'écriture dont ils ne sauraient être dissociés, contexte que Patricia Falguières, l'éditrice du volume, rappelle avec une grande clarté dans sa préface.

Brian O'Doherty est un individu à plusieurs facettes. Né en Irlande, il commence à Dublin des études de médecine, qu'il achève aux Etats-Unis. Son intérêt pour l'art et l'histoire de l'art le pousse à multiplier les conférences, les articles de presse et les émissions de télévision. Il enseigne à l'Université de Columbia à New York de 1970 à 1996 ; il travaille pour la principale structure de financement public de l'art aux Etats-Unis, le *Visual Arts Program*, qu'il quitte en 1976 pour s'occuper du *Media Arts Program*. En raison de tous ces engagements, mais aussi par ses activités proprement artistiques et critiques, Brian O'Doherty (qui agit publiquement sous divers pseudonymes, tel que celui de Patrick Ireland) a joué un rôle important sur la scène artistique new-yorkaise des années soixante-dix et quatre-vingt. On s'intéresse ici au théoricien et vulgarisateur efficace de l'art contemporain, dont les écrits n'avaient

jamais été publiés en France : *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* est la première traduction en recueil de textes courts, écrits par O'Doherty aux Etats-Unis sur une période qui couvre trente années.

Les trois premiers textes traduits dans le recueil (« Notes sur l'espace de la galerie », « L'Œil et le spectateur », « Le contexte comme contenu ») sont des articles publiés par Brian O'Doherty dans la revue *Artforum* dans le courant de l'année 1976. Ceux-ci contribuent à alimenter les débats qui agitent les mouvements alternatifs du New York des *seventies*, autour de l'art conceptuel notamment ; ils sont particulièrement critiques à l'égard du système marchand, dont la galerie d'art est le symbole. Le quatrième texte a paru dans la même revue en 1981 : « La galerie comme geste » évoque diverses provocations artistiques des décennies passées et montre combien elles ont transformé l'art, et l'espace d'exposition. Suivent deux textes rétrospectifs. D'abord une postface qui, en 1986, a servi de conclusion au recueil *Inside the white cube* (Lapis Press, Santa Monica) : O'Doherty y dresse un tableau très noir et plein d'amertume de l'ensevelissement qu'ont subi, selon lui, les questionnements essentiels de la précédente décennie. Le cinquième et dernier texte du volume a été écrit par l'auteur en 2007, soit un an après une importante exposition rétrospective de son œuvre à Dublin et à New York : le titre donné par la présente édition est « L'atelier et le cube. Du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé ».

Leur traduction française – dont on ne comprend d'ailleurs pas pourquoi elle n'a pas été publiée voilà trente ans – invite à relire ces essais majeurs de l'histoire et de la théorie de l'art contemporain et à « remuscler » la notion de *white cube* en lui redonnant un sens plus complexe et une portée plus polémique que ceux que véhiculent ses usages banals. La réflexion menée, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, par Brian O'Doherty sur l'espace d'exposition est en effet portée par une critique virulente de l'idéologie dominante, qui mêle étroitement modernisme artistique et capitalisme économique. O'Doherty entend montrer les effets négatifs de cette idéologie, dont la traduction spatiale est le cube blanc de la galerie, sur l'exposition des œuvres, sur le statut même d'œuvre d'art, et sur le spectateur. De ces essais se dégagent trois axes d'analyse principaux, qui sont autant d'apports majeurs aux théories de l'exposition.

Premièrement, O'Doherty réfléchit conjointement sur l'espace (ses remarques sont fondées sur un savoir empirique, accumulé au fil des visites de galeries d'art) et sur l'idéologie : il s'agit pour lui de dégager les sens symboliques d'une large gamme de choix d'accrochage et de présentation des œuvres, de montrer des convergences entre des cimaises blanches et une représentation de l'art et du monde. Aussi, lorsque O'Doherty parle de l'espace de la galerie, met-il en avant son caractère clos, et fait-il l'hypothèse que ce cube blanc pourrait être retenu comme « l'archétype de l'art du vingtième siècle » (p. 36). L'auteur évoque le fort contraste avec l'accrochage du Salon au dix-neuvième siècle, où de multiples toiles, de formats différents, couvraient un même mur du plancher au plafond : si ces choix d'accrochage semblent inconcevables, et même « horribles » aujourd'hui, c'est parce que l'esthétique du *white cube* s'est imposée comme la norme de l'accrochage contemporain. Au-delà du constat de ce retournement, c'est l'analyse de ses implications idéologiques qui est brillamment menée par l'auteur. Il serait totalement faux de croire que le cube blanc est un espace neutre, nous explique O'Doherty, qui démontre *a contrario* combien l'organisation de l'espace d'exposition obéit à des lois rigoureuses : le blanc vaut abolition de tout signe du passage du temps, de toute référence au monde extérieur, mouvant et bruyant ; l'espace vierge entourant l'œuvre et la séparant des autres a pour fonction de lui permettre de respirer. De ces caractéristiques et de bien d'autres, O'Doherty souligne toute la charge symbolique et idéologique : « quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique » (p. 36).

Le mur sur lequel les toiles sont accrochées a une puissance propre, une activité propre qui est de soutenir et d'« artifier » les œuvres (p. 51). Tout en reprenant le fil des grands récits téléologiques de l'histoire de l'art américaine,

O'Doherty s'oppose nettement aux critiques et théoriciens de la génération précédente lorsqu'il démonte les mythes modernistes, à commencer par ceux de la planéité (*flatness*, Clement Greenberg) et de l'objectivité (*objecthood*, Michael Fried), en les confrontant à l'espace d'exposition, d'une part, et à l'esprit capitaliste, d'autre part. Il montre comment les accrochages du *Color Field*, véhiculant ces mythes, ont constitué le summum de cette représentation d'un espace d'exposition dont la fonction est de délimiter le tableau, en répondant à un « impératif territorial », que l'auteur rapproche, en utilisant le terme allemand de *Lebensraum*, d'un impérialisme idéologiquement douteux (p. 49) ; l'enjeu étant de démontrer comment l'espace prétendument neutre du cube blanc a de l'effet sur l'œuvre d'art qui y est accroché, comment il parvient à la « sur-littéraliser », et donc, à en « pulvériser l'intention première » (p. 51).

Le second terrain qu'explore O'Doherty n'est pas moins mouvant que le premier : il s'agit de celui de la perception de l'art, et des interactions entre l'espace d'exposition et le visiteur. L'analyse est nourrie de considérations historiques qui partent du collage cubiste, s'arrêtent sur le *Merzbau* de Kurt Schwitters, le tableau-vivant de George Segal, et ont pour horizon contemporain l'art conceptuel et le *body art*. Elle reprend la dichotomie mise en évidence par le modernisme, celle qui oppose à l'« Œil » (expérience sensorielle pure de la monade, abstraite de sa propre matérialité) le « Spectateur » (expérience matérielle de l'individu face à l'œuvre). Historicisant ces deux conceptions de la perception (p. 61-87), O'Doherty souligne qu'il s'agit de conventions régulatrices s'étant imposées depuis l'Impressionnisme et coexistant, voire coopérant, dans la réception d'une exposition par un individu de 1976 : « [L'Œil et le Spectateur] prennent acte que notre identité est elle-même une fiction et ils nous donnent l'illusion d'être présents par le biais d'une conscience de soi à double face » (p. 81). Les conclusions de O'Doherty sont fortement ancrées dans le contexte artistique américain de la fin des années soixante-dix : mettant en avant la nécessaire conscience d'une substitution du « nous », à ces deux conventions régulatrices de la perception de l'art, l'auteur évoque des démarches artistiques qui se jouent des catégories héritées du modernisme. C'est l'art conceptuel, d'abord, et notamment le travail de Joseph Kosuth à la Galerie Leo Castelli, qui parvient à éliminer l'Œil au profit de l'esprit ; c'est le *body art*, ensuite, et en particulier les actions de Chris Burden, qui éliminent le (corps du) Spectateur en l'identifiant au corps de l'artiste.

Le troisième axe suivi par O'Doherty, dans plusieurs textes du recueil et en particulier dans l'essai « Du contexte comme contenu » (p. 93-117), consiste à réfléchir à l'articulation entre l'œuvre d'art et l'espace dans lequel elle se déploie, celui de sa création mais surtout celui de son exposition. Plus particulièrement, l'auteur entreprend de déterminer en quoi le contexte a pu devenir contenu dans l'art du vingtième siècle, c'est-à-dire comment des « gestes » artistiques ont contribué à transformer radicalement le rapport entre l'œuvre et l'espace. C'est l'occasion pour O'Doherty de revenir sur l'apport duchampien et de rendre hommage à l'inventeur du plafond en évoquant les *1200 Sacs de charbon* accrochés à la Galerie des Beaux-Arts lors de l'exposition internationale du surréalisme en 1938. Continué avec le *Mile de ficelle* en 1942, le « geste » qu'invente Duchamp exploite l'espace du *white cube* comme une entité homogène offerte aux manipulations, à la « mise esthétique » (p. 99). D'où une interrogation sur la nature de l'agressivité de l'art moderniste : celle-ci est ritualisée, scénarisée (l'espace de la galerie lui servant de lieu de représentation), attribuant des rôles sociaux aux artistes et aux collectionneurs, ainsi qu'à ceux qui jouent les intermédiaires. Là encore O'Doherty énonce explicitement sa condamnation du système moderniste de l'art, exclusif, « snob » (p. 106), et entend démontrer combien l'art des années 1970 rompt avec ces valeurs : tout en reconnaissant qu'il consiste en un « foisonnement de genres hétérogènes et non hiérarchisés », l'auteur y voit des tentatives pour mélanger et bouleverser les catégories établies, et pour réviser les perceptions.

La matière riche et foisonnante des essais de O'Doherty peut en rendre la lecture difficile, malgré l'excellente contextualisation donnée en ouverture par Patricia Falguières. Quelques illustrations, malheureusement en noir et blanc, de piètre qualité, et insérées dans le corps du texte selon des choix de mise en page parfois peu

heureux, tentent de rendre le propos plus concret en donnant à voir quelques-unes des œuvres auxquelles se réfère, explicitement ou implicitement, Brian O'Doherty. On referme l'ouvrage avec une double impression : celle, d'abord, d'avoir pris la mesure d'un itinéraire intellectuel engagé dans les problématiques de l'après-68, violemment critique à l'égard des pratiques et des conceptions modernistes de l'art ; celle, ensuite, d'un échec cuisant, tant les considérations amères de 1986, même légèrement tempérées en 2007, poussent à constater que peu de choses ont changé. Aussi est-ce comme une source historique, comme un recueil de documents, qu'il faut aborder l'ouvrage : textes majeurs d'une pensée déconstruisant le système de l'art moderne, les essais de Brian O'Doherty constituent également un jalon essentiel pour le développement, au cours des années 1980 à 2000, d'une histoire des expositions et d'une esthétique postmoderne – quand bien même l'auteur dit son hostilité à ce mot en rétorquant : « La mort est-elle une post-vie ? »