

O'Doherty, Brian (1976-1986, réédition 2012). *L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JRP/Ringier. 208 pages.

Notes sur l'espace de la galerie (1976) est un essai publié dans un recueil de quatre essais publiés entre 1976 et 1981 dans l'influent magazine Artforum : *Notes sur l'espace de la galerie* (1976), *L'Œil et le Spectateur* (1976), *Le contexte comme contenu* (1976) et *La galerie comme geste* (1981).

La présente fiche se concentre sur le premier essai (pp. 33-57) qui est suffisamment dense pour mériter une fiche à lui tout seul.

Brian O'Doherty est né en 1928 en Irlande ; il quitta son pays natal à 28 ans, où il vit aujourd'hui encore, à New York. Il étudia la médecine à Cambridge (UK) puis à Harvard, une voie qu'il abandonna pour se consacrer à l'étude des arts visuels. Il fut tour à tour artiste, notamment sous le pseudonyme Patrick Ireland, présentateur de télévision (émission « Invitation to Art »), critique d'art au New York Times au début des années 1960 ; il fut en charge du Visual Arts Program, grâce auquel il organise des interventions dans l'espace public et encouragea la multiplication d'espaces semi-indépendants, comme le 112 Greene Street ou P.S.1 "qui permet à toute une génération d'artistes d'échapper tout à la fois à l'emprise du marché de l'art et à celle du cube blanc" (p. 14). Il produisit, dans la droite lignée d'un Marcel Duchamp (dont il fit d'ailleurs le portrait), une des premières « expositions en boîte » au sein de la célèbre revue Aspen, dont il réalisa le double numéro 5+6 en 1967, mais c'est avant tout en tant qu'essayiste et critique qu'il doit sa réputation. Les quatre essais réunis dans la publication le promurent sur la scène internationale et lui assurèrent une solide réputation, tant ils sont visionnaires et actuels en 2020 encore.

Brian O'Doherty concentre son étude sur un point fixe pour analyser l'art du XX^{ème} siècle : l'espace aux murs blancs de la galerie, le white cube. En effet, l'histoire du modernisme en peinture est intimement liée à cet espace idiosyncratique ; il en est devenu l'un des corollaires si puissants que le spectateur ne mesure pas toujours à quel point il transforme, du moins conditionne, la perception qu'il a des œuvres. Cette force de persuasion, cette efficacité visuelle en a fait, selon l'auteur, l'archétype et un des lieux communs les plus prégnants de l'art du XX^{ème} siècle. Et comme tout lieu commun, il a ses avantages et ses inconvénients, ses forces et ses faiblesses et mérite d'être analysé.

Comme Marcel Duchamp l'a démontré avec ses ready-made, déplacer un objet dans un espace de musée/galerie transforme le regard du spectateur, altère son jugement et, par-là, le statut de l'objet. Le white cube ne fonctionne pas différemment : au sein de cette très efficace « machine à voir », l'œuvre se doit d'être isolée au maximum de tout contexte extérieur, trop banal et perturbant, à l'image d'une église qui sacralise les objets qu'elle recèle. « Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel » - on pourrait rajouter « vide » car dénuée de meuble mis à part peut-être une banquette sobre et « silencieux » - est une chambre dédiée spécifiquement à la contemplation, dévolue dans son entier à l'esthétique, voire, selon l'auteur, à « technologie de l'esthétique » (p. 37).

La vertu de cet espace ? Prétendument neutre, il cherche à éliminer toutes les perturbations du quotidien, il faciliterait et susciterait la réflexion, il mettrait en valeur non seulement l'œuvre elle-même, mais aussi la pensée et les idées véhiculées par celle-ci.

Cependant, à force de vouloir évacuer toute référence à la vie de tous les jours, il aurait plusieurs défauts, selon l'auteur, liés à ses partis-pris excessifs : une propension au fétichisme, voire à une certaine « morbidité », où l'objet ne serait plus un artefact matériel lié à un contexte de salon ou de l'intimité domestique, mais une idée transformée sous forme physique, protégée de vieillissement, magnifiée, comme un bocal rempli de formol, garantie pour l'éternité. L'auteur reproche également la manière dont le white cube est instrumentalisé par la photographie : reproduit dans les livres, les œuvres, et les espaces les accueillant, trônent superbement seules, sans spectateur ni public, comme si la présence

humaine, le corps humain lui-même, venait gêner et perturber les conditions optimales de la contemplation et des activités de l'esprit.

Dans cet espace unique en son genre, la couleur et les textures y sont bannies : aux murs eux-mêmes on nie dorénavant leur matérialité. ils ne sont désormais plus recouverts de papiers peints, encore moins de soieries, car leur rôle, contrairement aux murs d'un salon ou d'un intérieur domestique, n'est plus que de servir d'arrière-plan pour accrocher l'œuvre sanctifiée : le support n'a « plus d'esthétique propre », il doit s'effacer derrière l'œuvre, bref disparaître autant que possible (p. 37). Les œuvres doivent « respirer », « rayonner », comme dénuées d'une aura magique.

A cet égard, l'auteur met en avant l'importance et la pérennité d'un autre topos, à savoir le tableau de chevalet. Cette formule est assimilée à « une sorte de fenêtre portative » qui incarne la métaphore albertienne et dans laquelle la perspective ordonne le monde qui y est représenté. De plus, il est très clairement délimité par un élément essentiel : le cadre, habituellement en bois massif, souvent doré. Dans les Salons, le spectateur ne considérait pas la salle dans son entier comme une « installation » mais avait la conscience aiguë que chaque tableau (de chevalet) constituait une entité en soi distincte et séparée des autres, le cadre, généralement visuellement très présent, la délimitant clairement de ses voisins. Toute l'expérience esthétique se passe ainsi à l'intérieur du cadre sans jamais déborder, le regard du spectateur guidé vers un sujet principal sans ambiguïté (également aidé par le titre de l'œuvre énoncé sur celui-ci).

Au fur et à mesure que le XIX^{ème} siècle touche à sa fin, la peinture sera de moins en moins centrée sur un sujet précis et, corolaire, aura de moins en moins besoin d'un cadre massif pour exister. La photographie elle-même va contribuer à ce changement, puisque, de fait, elle-même cesse d'avoir un cadre pour exister. L'auteur fournit plusieurs jalons dans la transformation du statut de l'œuvre accompagnant sa nature et la manière dont elle est montrée : à l'indétermination du sujet répond la disparition du cadre, incarné par une des premières figures annonçant le modernisme en peinture : Claude Monet. Celui-ci va créer des œuvres où le sujet n'est plus primordial, voire pas clairement défini (le sujet des nymphéas est-il réellement ces fleurs d'eau ?), il en devient a priori presque fortuit, du moins il n'apparaît être qu'un prétexte pour représenter autre chose que lui-même, comme la lumière, la fugacité de l'instant, ou le regard. L'attention du spectateur n'est plus concentrée sur un seul motif, le regard se promène sur la surface de la toile et peut admirer de quoi la peinture est faite, sa facture, sa sensualité. Conséquence : la peinture s'affirme en tant que médium indépendant de son sujet, dont le cadre en bois devient superflu, l'objet étant devenant petit à petit auto-suffisant.

Pendant plusieurs siècles, dès la Renaissance, l'histoire de la peinture a été verrouillée et conditionnée par la représentation d'un monde en trois dimensions sur une surface en deux dimensions par le truchement d'un système complexe : la perspective. Maurice Denis, en 1890, fut un des premiers à vouloir redéfinir la peinture en mettant au premier plan non plus le « quoi », le sujet, mais le « comment », désacralisant le sujet par rapport à son traitement technique et sa matière. Outre M. Denis, plusieurs paramètres et artistes vont concourir à modifier ces dispositifs illusionnistes qui semblent immuables et difficiles à dépasser : la dématérialisation du sujet, amorcé par les Romantiques puis reprise par les Impressionnistes, poursuivi ensuite par le Cubisme et des figures comme Matisse. Ce dernier va agrandir le format de ses peintures, il va surtout « démocratiser » la surface de la toile, ne privilégiant ni le centre ni les bords de la toile.

L'accrochage reflète ses changements radicaux survenus au début du XX^{ème} siècle : en 1855, Courbet va être un des premiers artistes à remettre en question l'institution du Salon et son accrochage en créant un Salon des refusés avec son propre espace. Le 20^{ème} siècle va voir les choses s'accélérer : en 1960, à l'occasion d'une grande rétrospective Monet au MOMA, le commissaire William C. Seitz eu le courage de décadrer tous les tableaux de l'artiste, exposant les toiles à nu, voire au ras du mur, en continuité avec celui-ci, rapprochant ainsi le travail de Monet à la tradition de la peinture murale et soulignant sa modernité. Il faudra attendre les années 1960 pour que la peinture ose s'affirmer comme

telle, une surface plane sans besoin de cadre, cessant d'être une fenêtre sur une autre réalisé autre que la sienne propre, se voit accrochée en conséquence.

Dans l'intervalle, d'autres stratégies furent mises en place pour déjouer ce « plan pictural récalcitrant, (...) devenu littéral à un degré si ahurissant qu'il y avait de quoi devenir cinglé ». Les peintres se mirent à produire des « simili », des tableaux imitant d'autres surfaces planes, des simulacres de stores, de murs ou de ciel. D'autres, comme Lucio Fontana, adoptèrent une attitude plus radicale car plus agressive et violente : la toile était tailladée, attaquée par un couteau. Une fois le cadre évacué et la toile malmenée, d'autres artistes se débarrassèrent purement et simplement de châssis pour épingleur ou tendre la toile à même le mur.

Avec l'apparition de galeries commerciales et de riches clients, notamment à New York, marchands et curateurs s'allient pour magnifier les créations contemporaines dans ces écrans blancs. L'espace autour de chaque peinture commence à être pris de plus en plus en considération au fur et à mesure que disparaissent les cadres et que les toiles s'agrandissent. Le mur est alors considéré comme faisant partie intégrante de l'œuvre : le tableau abandonne sa forme de fenêtre rectangulaire pour adopter des formes géométriques, souvent de grandes dimensions, les fameux « shaped canvas » de Frank Stella, dont le centre est parfois évidé. Comme pour des produits de luxe, on raréfie l'objet : sur chaque mur, il n'y a désormais plus qu'une seule œuvre et celles-ci sont agencées en ensembles pour former des « installations » (p. 50, Frank Stella, vue de la galerie Leo Castelli, New York, 1964). Ce besoin de « Lebensraum » pour chaque œuvre atteint son paroxysme avec le Color Field avec une ironie soulignée par l'auteur : ces œuvres de plus en plus grandes, et de plus en plus chères, sont en réalité produites dans des lieux à l'opposé, des hangars sales, où la peinture dégouline et les taches sont innombrables. Le white cube est devenu un lieu commun qui se prend trop au sérieux, un showroom chic et snob où se répètent des formules éculées, sans imagination : il a fallu déjouer ce nouvel écueil. A l'aide d'un mélange d'imagination, de radicalité, d'irrévérence, et parfois d'humour, l'art conceptuel et le Land Art prendront la relève pour se jouer de cet espace devenu prison.

Analyse :

Le texte se lit très agréablement : le style est clair, concis, dans la meilleure tradition anglo-saxonne, sans logorrhée ni de longues périphrases aux formules complexes et sibyllines. La principale qualité de cet essai est l'originalité et la nouveauté du thème traité qui, il faut le rappeler, date de 1967. A ce titre, il est remarquablement visionnaire : en tournant sa lorgnette sur l'espace autour de l'œuvre et les conditions de perception de l'œuvre plutôt que l'œuvre elle-même, l'auteur élargit le spectre de réflexion en prenant en compte plusieurs facteurs. 40 ans après son écriture, ce texte sur le white cube garde toute son actualité. En effet, à voir les expositions dans le monde entier, il demeure une pierre angulaire de l'art contemporain, que ce soit dans la plupart des galeries, des musées, dans presque toutes les foires et les biennales : ses qualités apparaissent plus importantes que ses défauts.

Les éléments pris en compte dans sa réflexion sont multiples : si l'espace d'exposition subit des ajustements et transformations, c'est sous l'impulsion d'autres éléments, comme le rôle du cadre, la forme du tableau et son format, les modalités d'accrochage au mur, la représentation de l'œuvre en photographie, le châssis rectangulaire, et surtout le choix et le traitements du sujet qui devient de moins en moins identifiable.

Ces considérations permettent de tisser une histoire du regard et de son instrumentalisation, entre la fin du 19^{ème} et la première moitié du 20^{ème} siècles, dans un contexte culturel précis, celui de l'art des salons parisiens puis celui des galeries et musées américains, l'un et l'autre devenant de moins en moins distincts.

Loin d'être universel, le regard du spectateur est toujours empreint de connotations culturelles, tributaire d'un contexte artistique, dans un lieu, à un moment donné : l'auteur démontre comment l'apparition d'un espace totalement nouveau, mélange de laboratoire et de studio d'artiste, soi-disant neutre, naît parallèlement de recherches plastiques qui

aboutiront au modernisme. Les différents courants et esthétiques (principalement les Impressionnistes, le Cubisme et l'abstraction américaine) ainsi que des figures tutélaires (Courbet, Matisse) sont envisagées à l'aune des transformations du sujet du tableau, la forme de celui-ci évoluant en lien avec les métamorphoses et les partis-pris esthétiques des artistes.

Le ton analytique laisse parfois le pas à des affirmations péremptoires et parfois peu nuancées, qui rapprochent l'essai d'un pamphlet (p. 48 : « un plan pictural qui était devenu littéral à un degré si ahurissant qu'il y avait de quoi devenir cinglé » ou « la guérilla frontalière qui balkanise souvent les expositions de groupe dans les musées » p. 49). La manière qu'a l'auteur de minimiser ou balayer un courant aussi capital que le Cubisme paraît excessive : Il est pourtant permis de penser qu'on ne peut réduire un mouvement artistique à ces seules limitations, même s'il est toujours sain de considérer non seulement son caractère novateur, mais aussi certains aspects traditionnels, notamment dans la conservation du format rectangulaire, de la toile sur châssis sagement encadrée.

Evidemment, s'agissant d'un essai, c'est la densité et le nombre de paramètres abordés qui font la richesse du texte. Il s'agit plus d'un tremplin pour la pensée, amorçant et nourrissant d'autres réflexions, notamment sur le rôle du marchand ou du curateur, plutôt qu'une étude complète. On souhaiterait en effet compléter l'étude en cherchant des antécédents à ce white cube et en prenant compte d'autres expériences plastiques qui ne subissent pas le white cube, mais qui prennent à parti l'espace pour le moduler comme une matière, à l'image d'artistes comme Delaunay, Mondrian ou Theo Van Doesbourg.

De la même manière, l'essai paraît également très ethno-centré sur la production artistique européenne et américaine, c'est à dire la culture occidentale. Aucune référence n'est fait en dehors de ces ornières. Le white cube fonctionne-t-il pour l'art brut, ou l'art aborigène, ou est-il un pur produit d'une société capitaliste et l'émanation d'une culture urbaine de l'art occidental ?

Ces réserves mises à part, force est de constater que cet essai n'accuse aucune ride depuis 40 ans : le XXème siècle semble, comme le prédit l'auteur, « obsédé par la perception ».