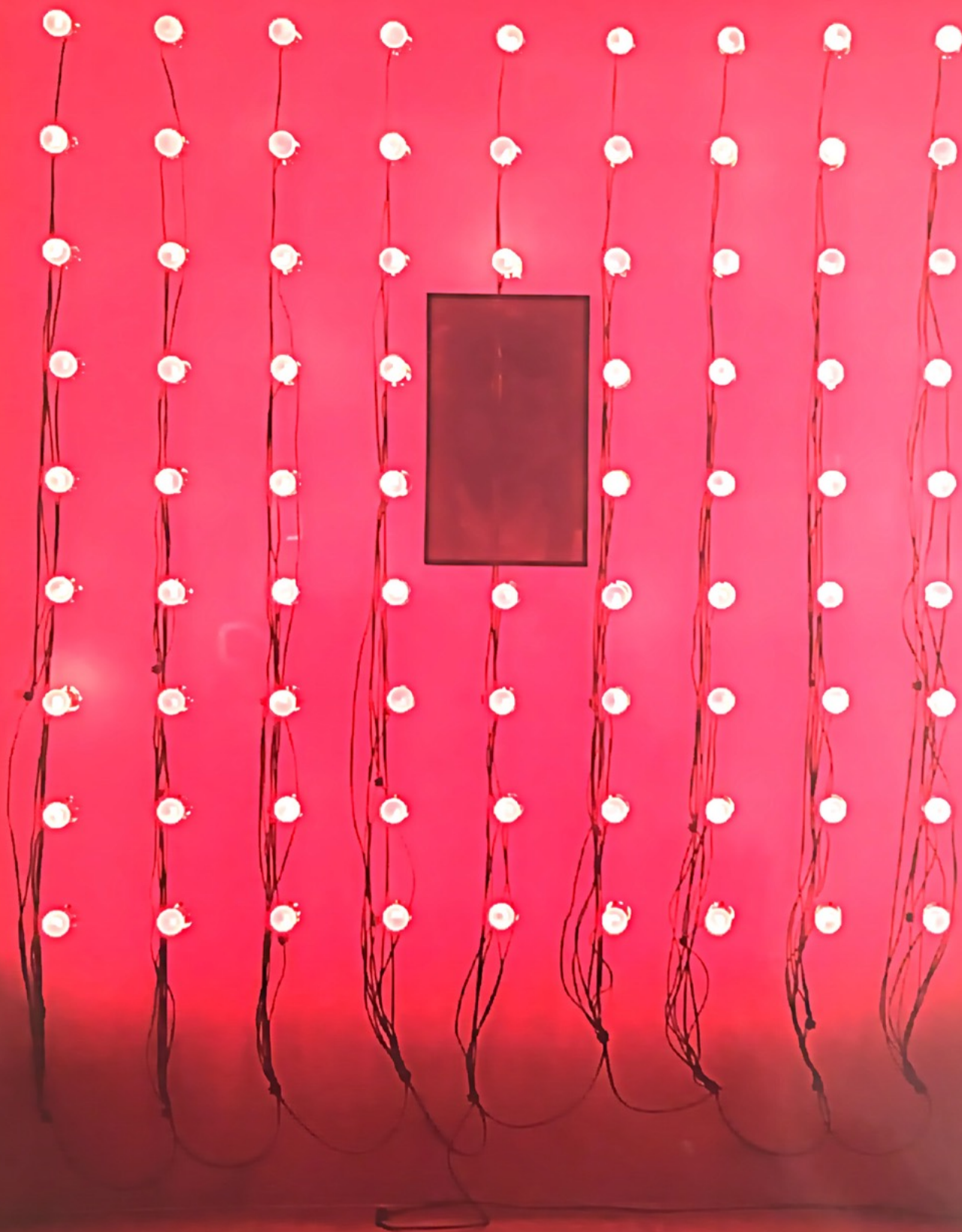




pique dont l'avènement est par définition toujours différé, suscitant une angoisse elle aussi permanente. Paradigmatique de cette ambivalence, le mouvement qui, exalté, sublimé et vecteur de changement, révèle aussi, par son caractère répétitif voire compulsif, cette instabilité dont le futurisme est à la fois l'agent et le symptôme. On perçoit dès lors les limites et les dérives possibles de ce que Marinetti nommait l'«opticisme artificiel».

Anne Creissels

Note

1. Voir le catalogue d'exposition *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Brian O'Doherty

White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie

sous la direction de Patricia Falguières, Zurich, JRP/Ringier, 2008, 208 p., 49 ill. NB, CHF 30, 19,50 €, £ 15, \$ 29

La première publication de la collection «Lectures Maison Rouge» des éditions JRP/Ringier, initiée par l'Association des amis de la Maison Rouge (Fondation Antoine de Galbert) et dirigée par Patricia Falguières, concerne le fameux *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* de Brian O'Doherty¹. Publié en 1986, cet ouvrage est devenu une référence pour les artistes et les curateurs des générations suivantes. Il est un des premiers à avoir pointé le rôle déterminant du contexte d'exposition des œuvres sur leur statut même d'œuvre d'art et sur le regard porté sur elles, à l'époque où les interventions de Daniel Buren, de Hans Haacke et des artistes de la «critique institutionnelle» (la désignation interviendra *a posteriori*) mettaient précisément au jour cet aspect. Mais les essais de O'Doherty ne concernent pas l'institution muséale et se concentrent spécifiquement sur l'espace de la galerie, extrêmement codifié et acteur de l'idéalisation postmoderne de l'art. «Le cube blanc est devenu à travers le monde titre d'expositions, nom de galeries et l'un des topiques les plus répandus de l'art

contemporain», souligne Falguières en introduction.

L'expression est à ce point incontournable, devenue un concept propre, que l'édition française se dispense de traduire «white cube» et le reprend dans son titre. L'ouvrage est constitué de quatre articles publiés par O'Doherty entre 1976 et 1981 dans la revue *Artforum*. Dans le premier, «Notes sur l'espace de la galerie» (mars 1976, p. 24-30), il fait partir sa réflexion du tableau et de l'espace pictural défini comme «espace littéral». Même détachée du châssis et suspendue directement au mur (notamment par les expressionnistes abstraits), la toile (ou tout support dès lors qu'il possède un bord) est conçue comme une «unité structurale à travers laquelle la peinture entre en dialogue avec le mur». Ce dernier devient ainsi une zone «rien moins que neutre», dotée d'un pouvoir de détermination parce qu'elle institue ce dialogue entre la surface, la peinture et le mur, dialogue constitutif, selon O'Doherty, de la modernité picturale. Les qualités du plan pictural, garantes de son autonomie et que l'auteur va jusqu'à qualifier de «mystiques», sont transférées au mur, et par extension à tout l'espace de la galerie.

L'idée est développée dans «L'Œil et le Spectateur» (avril 1976, p. 26-34), où l'auteur procède à un retournement logique : le plan pictural détermine le mur, puis, par extension, le collage, les installations, les sculptures et «tableaux vivants» (George Segal, Edward Kienholz) déterminent la totalité de l'espace, et non l'inverse. Le tableau engendre le spectateur, alors que Marcel Duchamp nous avait convaincus de sa formule «ce sont les regardeurs qui font les tableaux». O'Doherty prend l'image du *Merzbau* de Kurt Schwitters comme projection de l'artiste, lecture qui occasionne un retournement intérieur / extérieur et artiste / spectateur encore inédit. Avec les mises en scène de Segal et de Kienholz, l'espace de l'art n'est plus seulement le plan pictural, mais tout l'espace de la galerie. Celui-ci devient, par extension du plan pictural et par relocalisation des stratégies artistiques, espace de transformation.

Ce phénomène actif de réification, de transformation en artefacts par la galerie de ce qu'elle contient, est le cœur de la thèse de O'Doherty, achevée par les deux articles suivants («Inside the White Cube: Context as Content», 1976, p. 38-44 et «The Gallery as a

Gesture», 1981, p. 26-34). À l'ère dite postmoderne, l'espace a perdu sa supposée «neutralité»: «L'apparente neutralité du mur blanc est une illusion. Elle suppose un consensus, une communauté assurée de ses idées et de ses présupposés» (p. 109). Michael Asher ou Daniel Buren se chargeront de mettre en forme ces constats, le premier présentant une galerie aux murs vides (1973), le second révélant les cadres, socles et cartels des œuvres exposées dans les musées. Mais O'Doherty occupe une position rare, qui joue probablement un rôle important dans la réception de ses écrits: il n'est pas un philosophe manipulant des concepts et formulant des théories, comme George Dickie ou Arthur Danto, qui développent dans les mêmes années la théorie institutionnelle de l'art. Et, s'il a bien une activité d'artiste, c'est sous le pseudonyme de Patrick Ireland et sur des thèmes autres que ceux de son corpus écrit. Ce fait rend aisée la lecture de ce qui ne sont au départ que des notes et des remarques sur l'espace de la galerie, contrastant avec la logorrhée habituelle des théories esthétiques. O'Doherty part de l'observation des œuvres (chose rare dans les essais esthétiques), telles *1 200 sacs de charbon* (1938) de Marcel Duchamp ou *Man with Hand Truck* (1975) de Duane Hanson, puis les décrit selon une conception postmoderne de l'espace de la galerie. Le ton relève souvent davantage de l'anecdote éclairée que de l'essai didactique. On notera toutefois que les illustrations, de piètre qualité, ne fonctionnent que comme simple rappel des œuvres citées.

Enfin, les essais originaux et la postface de l'édition de 1986 sont complétés d'un texte écrit en 2007, dans lequel O'Doherty interroge le rapport entre atelier et galerie d'art, à travers la représentation par les artistes de leur espace de création, depuis Vermeer (*L'Atelier du peintre*, 1655) jusqu'à Lucas Samaras qui transporta en 1964 le contenu de sa chambre-atelier dans la Green Gallery (New York). Notons par ailleurs que la traduction française de l'article «La galerie comme geste» a été publiée récemment dans le catalogue de l'exposition «Vides» au Centre Pompidou, dont il faut souligner la grande qualité². Cet ouvrage offre une réflexion actualisée sur l'espace d'exposition en tant que tel (galerie ou musée), et les remises en question successives que les artistes lui ont fait subir, interrogeant notamment les catégories institu-

tionnelles. Cet état des lieux constitue probablement le prolongement le plus actuel de la problématique amorcée dans *Inside the White Cube*, dont on se réjouit qu'il soit enfin, trente ans après sa rédaction, traduit en français.

Judith Souriau

Notes

1. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1986, 2000, cet ouvrage a fait l'objet d'une recension par Jean-Pierre Criqui dans *Les Cahiers du Mnam*, n° 21, automne 1987, p. 120-121.
2. Laurent Le Bon (dir.), *Vides. Une rétrospective*, Paris / Zurich, Éditions du Centre Pompidou, JRP/Ringier, 2009.