

ÉCOLE DU LOUVRE

Lou Desance

Regard sur l'idéologie muséale du white cube
Définition, histoire et effets du geste

ANNEXES

Mémoire de recherche
(2^e année de 2^e cycle)

Muséologie

Présenté sous la direction de Madame Cécilia Hurley-Griener.

Avec pour personne ressource, Madame Hélène de Talhouët

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Sommaire

Annexe A

— Images : photographies, figures et plans.....	3
Introduction	3
Chapitre 1 : 1874 - 1920, naissance d'un espace	4
Chapitre 2 : 1920 - 1945, codifications et fixations de valeurs	7
Chapitre 3 : 1945 - 1977, affirmation et mutations des valeurs	9
Chapitre 4 : 1977 - à nos jours, le white cube comme doxa ?	11
Partie 2 : Déconstruction d'un icône conceptuelle	27

Annexe B

— Extraits originaux des textes traduits et cités.	36
---	----

Annexe C

— Avis et réponses de professionnels	45
--	----

Annexe D

— Index des expositions évoquées, par lieux.	50
---	----

Annexe E

— Glossaire	54
-------------------	----

Annexe F

— Bibliographie additionnelle : recommandations de lectures.	60
---	----

Annexe G

— Exemple d'étude / questionnaire de public, au sujet du white cube.....	64
--	----

Annexe H

— Remarques, conseils et ajouts à l'issue de la soutenance.	68
--	----

Annexe A

— Images : photographies, figures et plans.

Introduction



L'œuvre Mengele-Totentanz (1986) de Tinguely, au musée qui lui est consacré à Bâle.
Christian Baur © VG-Bild Kunst Bonn 2016.

Fig. 1.

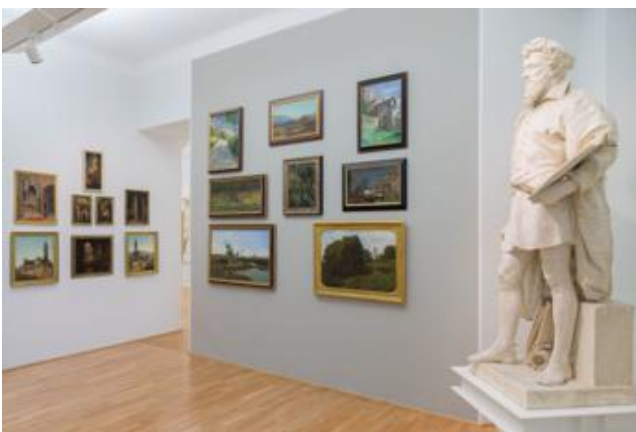


Fig. 2

Exposition permanente du musée Vela à Ligornetto.
Tous droits réservés © Museo-vela /
www.myswitzerland.com/



Fig. 3

Salle centrale du musée Vela à Ligornetto.
Tous droits réservés © Museo-vela /
www.myswitzerland.com/



Fig. 4

Œuvre choisie de Brian O'Doherty, « The doors to good and evil and the windows to heaven : Christina's World, Rope Drawing # 123 » , 2015.
Tous droits réservés © www.artforum.com



Fig. 5

Œuvre choisie de Brian O'Doherty, « Golden Door : Rope Drawing #110 » à la Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin, 2006.
Tous droits réservés © www.artnetmagazine.com

Partie 1 : Histoire actualisée du white cube

Chapitre 1 : 1874 - 1920, naissance d'un espace



Fig. 6

Vue de la 18e exposition de la Sécession à Vienne, en 1903.

Yale University Press © Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek



Fig. 7

Hall principal de la 18e exposition de la Sécession de 1903.

The Vienna Secession., Ostfildern-Ruit © Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek



Fig. 8. Vue de l'exposition collective autour de Gustav Klimt pour la 18e exposition de la Sécession de Vienne, 1903.

The Vienna Secession, Ostfildern-Ruit © Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

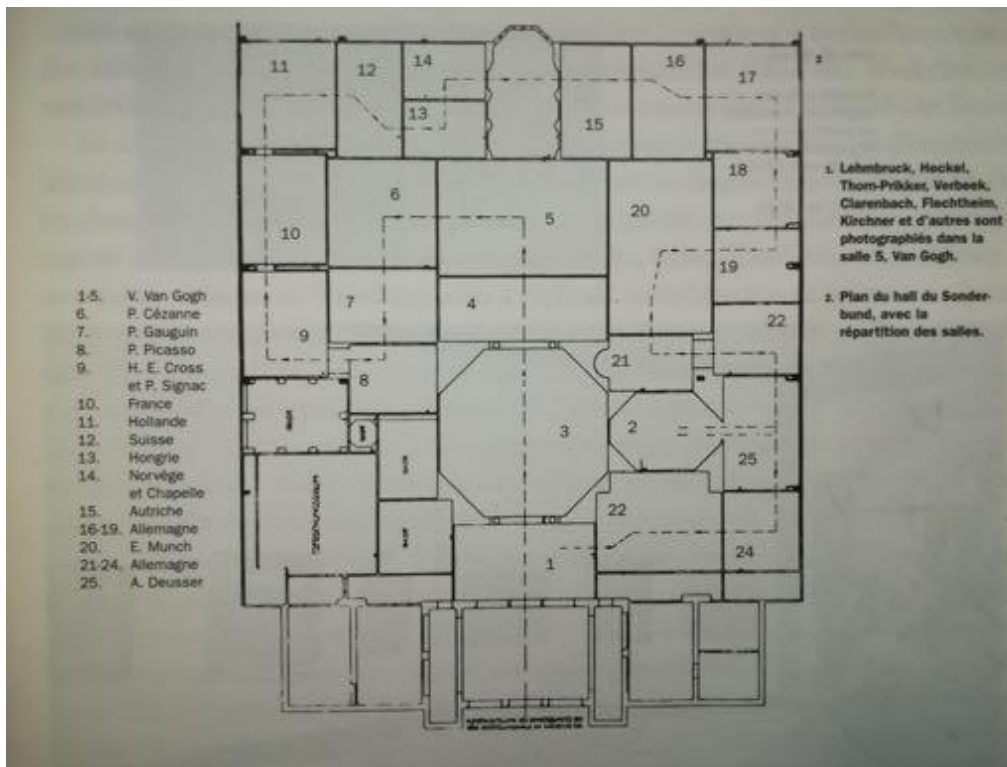


Fig. 9.

Plan d'organisation des salles du *Sonderbund* de Cologne en 1912.

Tous droits réservés
© Éditions du Regard, Paris.



Fig. 10.

Vue de la salle 20 du *Sonderbund*, dédiée à Munch.

Tous droits réservés
© Éditions du Regard, Paris.



Fig. 11. Vue de la salle 3 du Sunderbund, dédiée à Vincent Van Gogh.
Tous droits réservés © Éditions du Regard, Paris.



Fig. 12. Vue de l'exposition « Die Kunst Der Frau », 37e exposition de la sécession viennoise en 1910.
The Vienna Secession., Ostfildern-Ruit © Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek



Fig. 13.
Vue de
l'Armory Show
de 1913 à
Chicago, USA.

Tous droits réservés ©
Bettmann/
Corbis

Partie 1 : Histoire actualisée du white cube

Chapitre 2 : 1920 - 1945, codifications et fixations de valeurs



Fig.14. Reconstitution de 1971 (à l'identique), de l'Espace Proun d'El Lissitzky, par le Van Abbemuseum. Tous droits réservés © Berlinische Galerie



Fig. 15. Le Cabinet des Abstracts par El Lissitzky. Tous droits réservés © Berlinische Galerie



Fig.16. Goethe Hall à la Städel Gallery de Francfort en 1921. Routledge © Archives de *Museumkund* 17 : 1/2;



Fig. 17. Goethe Hall à la Städel Gallery de Francfort, en 1949. Routledge © Archiv des Städel Museums Frankfurt am Main



Fig. 18. Vue de l'aile ouest de la Städel Gallery de Francfort, en 1989.

Routledge © Archiv des Städel Museums Frankfurt am Main.



Fig. 19. Vue de l'intérieur de la Kunstverein d'Hambourg de 1930. Extrait du livre *Spaces of Experience* (Charlotte Klonk).

Yale University Press © Karl Schneider



Fig. 20.

« Une salle du musée [Musée Folkwang] dans les années 30 » .

MUSEUM FOLKWANG, 2010 © ALBERT RENGER-PATZSCH



Fig. 21.

L'une des salles du musée de Folkwang en 1929.

Extrait du livre *Strategies of Display, Museum Presentation In Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture* (Nai Uitgevers Pub, 2004.)

Nai Uitgevers Pub © Tous droits réservés

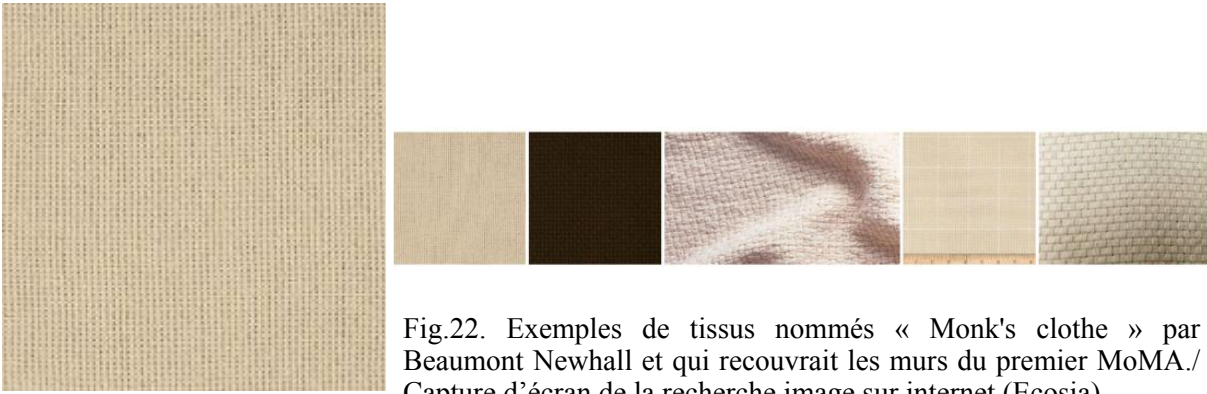


Fig.22. Exemples de tissus nommés « Monk's clothe » par Beaumont Newhall et qui recouvrait les murs du premier MoMA./ Capture d'écran de la recherche image sur internet (Ecosia).

Partie 1 : Histoire actualisée du white cube

Chapitre 3 : 1945 - 1977, affirmation et mutations des valeurs



Fig. 23.

Vue de l'installation
Campbell's Soup Cans par
Andy Warhol à la Ferus
Gallery (Los Angeles, USA)
en 1962.

Seymour Rosen © SPACES—
Saving and Preserving Arts and
Cultural Environments

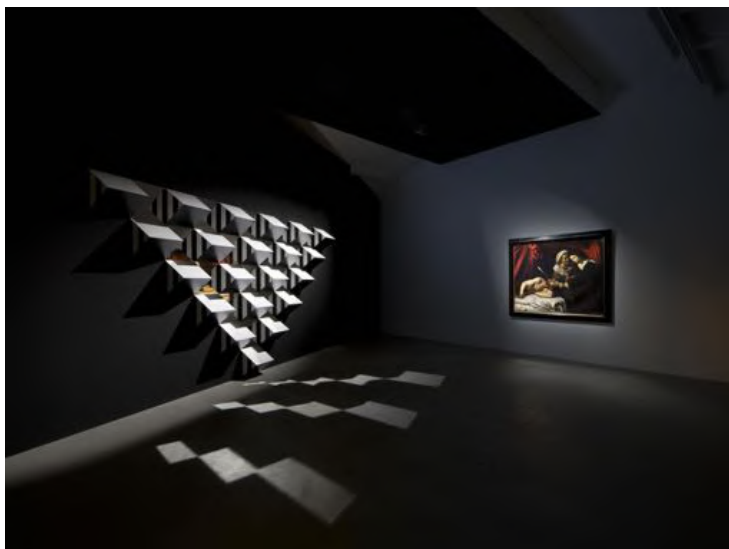


Fig. 24.

Vue de l'exposition
Cravage / Daniel Buren,
Kamel Mennour, 2019.

Archives kamelmennour
© Daniel Buren - ADAGP,
Paris
© Cabinet Turquin



Fig.25A. Vue de l'exposition *Juan Gris* au MoMA, en 1958.
Tous droits réservés © Museum of Modern Art



Fig. 25B. Vue de l'exposition *Claude Monet* au MoMA, en 1960.
Tous droits réservés © Museum of Modern Art



Fig.26A. Vue de l'exposition *Americans* en 1963, au MoMA.
Tous droits réservés © Museum of Modern Art

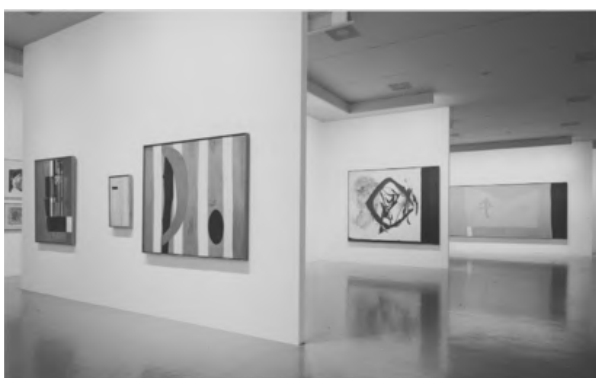


Fig. 26B. Vue de l'exposition *Robert Motherwell* en 1966, au MoMA.
Tous droits réservés © Museum of Modern Art

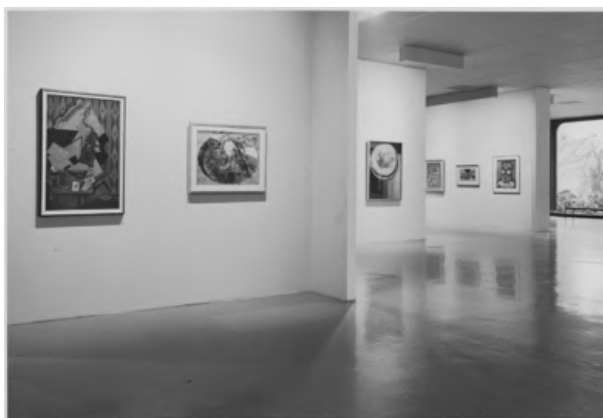


Fig.27A. Vue de l'exposition *The School of Paris: the Schoenborn and Marx Collection* en 1966, au MoMA.
Tous droits réservés © Museum of Modern Art

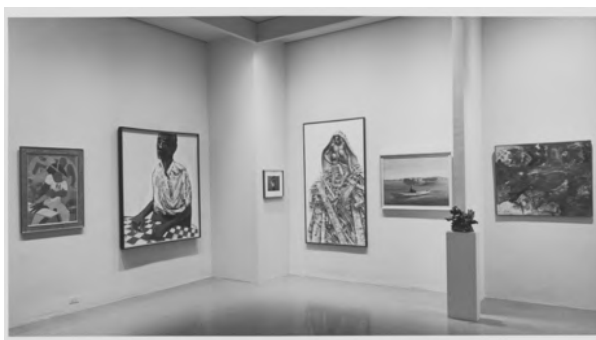


Fig. 27B. Vue de l'exposition *In Honor of Dr. Martin Luther King* en 1968, au MoMA.
Tous droits réservés © Museum of Modern Art



Fig.28A. Vue de l'exposition *The Street* par Claes Oldenburg, en 1960, à la Judson Gallery.
Tous droits réservés © thirdrailquarterly.org



Fig. 28B. Vue des fragments de *The Street*, par Claes Oldenburg, au MoMA.
Extrait d'une vidéo YouTube diffusée par le MoMA en 2013. [en ligne : [ici](#)]
Tous droits réservés © Museum of Modern Art

Partie 1 : Histoire actualisée du white cube

Chapitre 4 : 1977 - à nos jours, le white cube comme doxa ?



Fig. 29. Façade sur l'étang de l'Historial de la Grande Guerre à Péronne (1987-1992) par l'architecte Henri Ciriani.

Notons que le projet bénéficia d'une mention au prix européen d'architecture de la Fondation Mies van der Rohe 1993.

Henri Ciriani © Jean-Marie Monthiers



Fig. 30a : Une salle (la « salle Cuyp ») du Boijmans Museum dans les années 1930.
Nai Uitgevers Pub © Tous droits réservés.



Fig. 30b : Une salle du Boijmans Museum dans les années en 1909.
Nai Uitgevers Pub © Tous droits réservés.



Fig.31a : Une salle du Boijmans Museum dans les années en 1951.
Nai Uitgevers Pub © Tous droits réservés.



Fig. 31b : La nouvelle aile du Boijmans Museum dans les année 1990.
Nai Uitgevers Pub © Tous droits réservés.



Fig. 32 : Vue de l'accrochage dédié à J. Pollock, dans la galerie Betty Parson, en 1950.
Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005).
The monacelli Press© Tous droits réservés.



Fig. 33 : Vue d'une salle d'exposition dédiée à J. Pollock en 1956-1957, au MoMA.
Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005).
The monacelli Press© Tous droits réservés.

Fig. 34.



Vue d'une salle d'exposition temporaire dédiée à J. Pollock à la White Chapel Gallery de New York, en 1958.

On remarquera les murs de pierres et les rétroprojecteurs dirigés vers un plafond travaillé, remplaçant l'éclairage directionnel en vigueur dans les musées.

Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005). / The monacelli Press© Tous droits réservés.



Fig. 35a.

Vue d'une salle d'exposition dédiée à J. Pollock en 1967, au MoMA.

Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005).

The monacelli Press© Tous droits réservés.



Fig. 35b.

Vue du couloir dédié à la contextualisation de l'œuvre de Pollock (1967 au MoMA)

Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005).

The monacelli Press© Tous droits réservés.



Fig. 36.

Vue d'une salle de l'exposition « Chefs d'Œuvres de Pollock » en 1982 au MNAM (Paris).

Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005).

The monacelli Press© Tous droits réservés.



Fig. 37a.

Vue d'une salle d'exposition dédiée à J. Pollock en 1998-1999, au MoMA.

Archives of MoMA of New York
© Tous droits réservés.

Nb. Le lecteur est invité à se rendre sur le site d'archives du MoMA pour plus d'images : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226?locale=fr>



Fig. 37b.

Vue de la reconstitution de l'atelier de printemps de l'artiste à l'occasion de la retrospective J. Pollock en 1998-1999, au MoMA.

Archives of MoMA of New York
© Tous droits réservés.



Fig. 38.

Vue de la seconde étape de la grande Retrospective Pollock en 1999 à la Tate Modern (Londres).

Image issue de *Art and the power of placement*, (V. Newhouse, 2005).

The monacelli Press © Tous droits réservés.

Fig. 39a.



Vue de la section
« Constructivisme » de
l'exposition Paris — Berlin
(MNAM, 1978)
Les cimaises disposées par
Serge Lemoine de façon à
former des losanges, en
réponse aux formes du
constructivisme.

Image issue de *Centre Pompidou, trente ans d'histoire* (B. Dufrêne, Paris, 2007).

Serge Lemoine © Archives Serge Lemoine / Centre Pompidou



Fig. 39b. Vue de l'exposition Paris — Moscou
« Allée centrale avec les affiches du cinéma
soviétique suspendues et les fenêtres Rosta »
Image et légende : *Centre Pompidou, trente ans
d'histoire* (B. Dufrêne, Paris, 2007).

Jacques Faujour © Archives Jean-Hubert Martin /
MnamCCI - Bibliothèque Kandinsky.



Fig. 39c. Vue de l'exposition Paris — Moscou
« Rapprochement de tissus et vêtements d'URSS
et des textiles, réalisés par Sonia Delaunay. »
Image et légende : *Centre Pompidou, trente ans
d'histoire* (B. Dufrêne, Paris, 2007).

Jacques Faujour © Archives Jean-Hubert Martin /
MnamCCI - Bibliothèque Kandinsky.



Fig. 40.

Vue de l'entrée de
l'exposition « Paris — New
York 1908- 1968 » (MNAM,
1977).

Image issue de *Centre
Pompidou, trente ans d'histoire*
(B. Dufrêne, Paris, 2007).

Jacques Faujour © Centre
Pompidou - MnamCCI -
Bibliothèque Kandinsky.

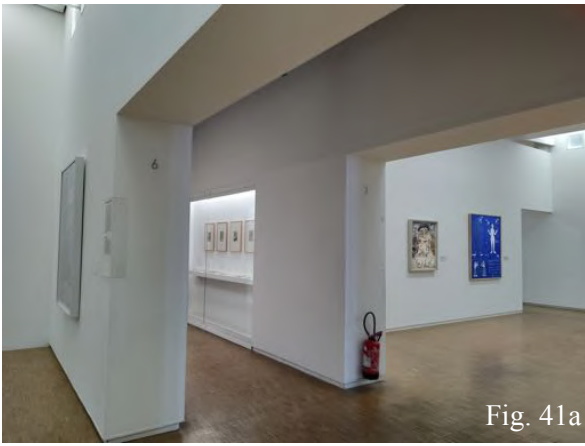


Fig. 41a



Fig. 41b

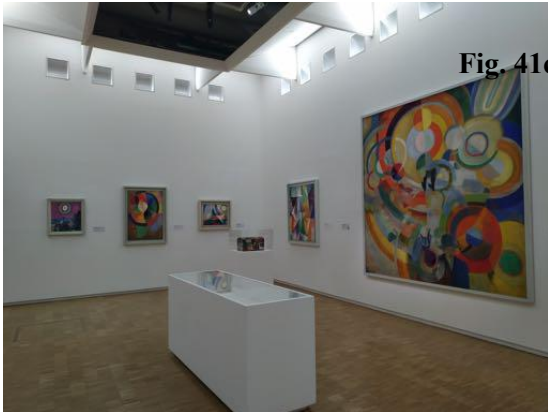


Fig. 41c.



Fig. 41d.

Quatre vues du 5^e étage du MNAM, pour une vue du white cube que l'on qualifie de « courant ».

© Lou Desance

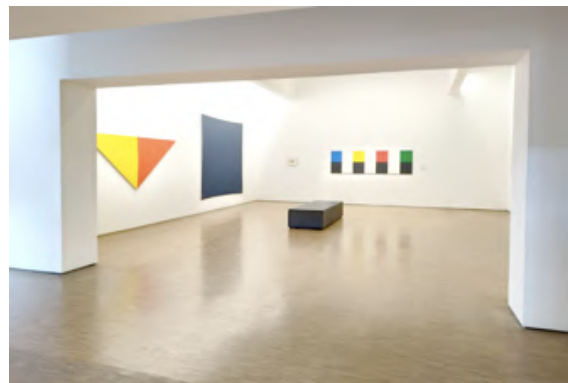
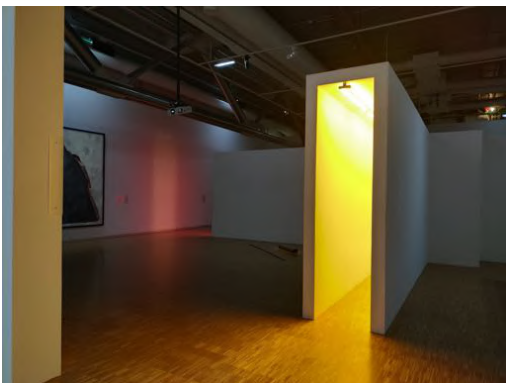


Fig. 42a et 42b. Deux vues de la galerie du 4^e étage du MNAM.

© Lou Desance

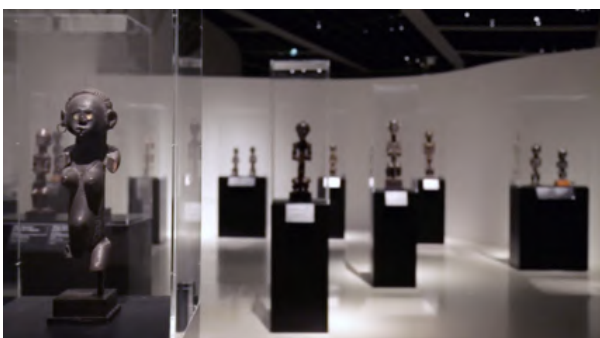


Fig. 43. Visuel de l'intérieur de l'exposition *Les Forêts Natales* tenue au musée du quai Branly du 3 octobre 2017 au 21 janvier 2018, selon une disposition « blanche » (André Desvallées : 2008). Des cimaises aux couleurs unies et claires ainsi que les vitrines isolent fortement les œuvres dans le but de les monumentaliser. L'objet était au centre du programme expographique et du discours, livré à la contemplation pour lui-même.



Fig. 44.

L'œuvre de Yinka Shonibare intitulée « Vacation » (2000) en condition d'exposition pour *Lune* au Grand Palais (Paris).



Fig. 45a. Vue du musée Mercedes-Benz à Stuttgart, en 2018.

Image issue de : <https://blog.mercedes-benz-passion.com/2019/01/mercedes-benz-museum-blieb-auch-2018-ein-weltweiter-besuchermagnet/>

© Tous droits réservés



Fig. 45b. Vue du musée Mercedes-Benz à Stuttgart, en 2018.

Image issue de : <https://blog.mercedes-benz-passion.com/2019/01/mercedes-benz-museum-blieb-auch-2018-ein-weltweiter-besuchermagnet/>

© Tous droits réservés



Fig. 46a.

Accrochage d'une œuvre de l'artiste Alexandros Vasmoulakis.

Instagram © Alexandros Vasmoulakis



Fig. 46b.

Accrochage d'une œuvre de l'artiste Miryam Haddad à la Collection Lambert d'Avignon.

Instagram © Miryam Haddad



Fig. 46c.

« Translucent Synthesis' Par l'artiste César Bardoux avec la légende : « 2019 Solo show at @capkuwait with @horscadre.art »

Instagram © César Bardoux



Fig. 47.

Vue de l'atelier de César Bardoux, à Paris.

On note la reproduction d'un mur blanc, conçu spécifiquement pour tester les couleurs « en condition ».

Instagram © César Bardoux



Fig. 48a. & 48b. : Vue de l'exposition « Learning From Looking », par Pierre Leguillon, à la Fondation d'Entreprise Ricard (Paris, 2019). / © Slash-Paris, 2019.



Fig. 49

Vue de l'installation *Powerless Structures, n° III* par les artistes Michael Elmgreen et Ingar Dragset en 2001, au centre d'art Portikus, (Francfort).

Tous droits réservés
© portikus.de

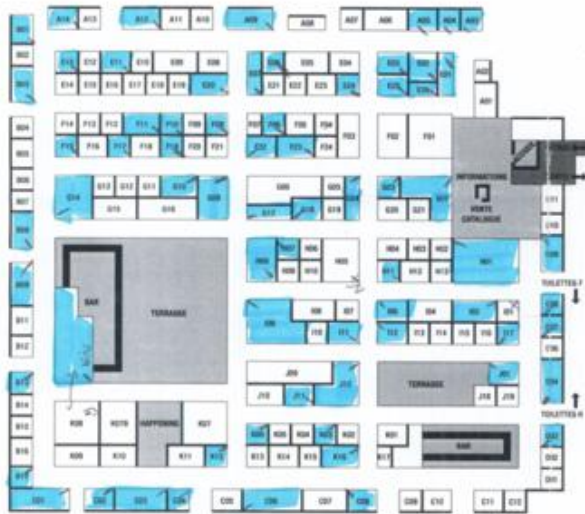


Fig. 50.

Plan des stands de la foire Art3f. En bleu les stands sur fond noir ou gris. Souvent des artistes ayant choisi de s'auto-représentés. Les cases blanches représentent les stands gardés blancs, souvent des galeries ou collectifs.



Fig. 51a.

Jacques Herzog, Pierre de Meuron, salle d'exposition de la Tate Modern (Londres) en 2000. Image issue de l'ouvrage *Spaces of Experiences* (Yale University Press, New Haven, 2009). Nai Uitgevers Pub / Pierre de Meuron archives © Tous droits réservés.



Fig. 51b.

Vue du 5^e étage du MoMA (New York), 2004., par Yoshio Taniguchi. Image issue de l'ouvrage *Spaces of Experiences* (Yale University Press, New Haven, 2009). Museum of modern art of new York CTi © Yoshio Taniguchi Archives.



Fig. 51c.

Vue de l'exposition *Black Sun* à la Devi Art Foundation (Delhi), entre novembre 2013 et avril 2014.

© Tom Trevor

Source : <https://tomtrevor.net/2014/01/02/black-sun-at-devi-art-foundation-delhi/>

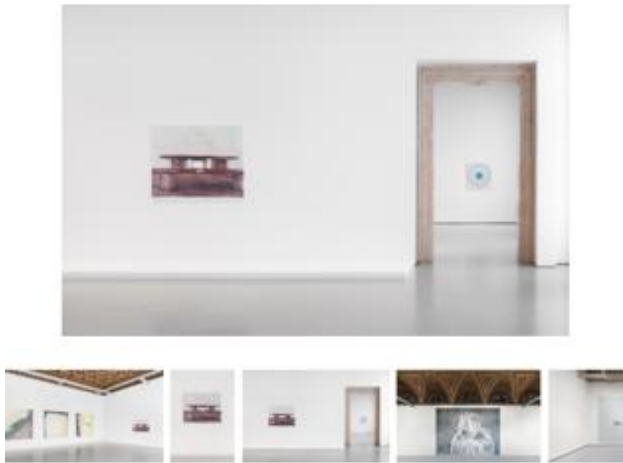


Fig. 51c. : Vues de l'exposition l'exposition de Luc Tuymans au Palazzo Grassi (en 2019, Venise).

Source : <https://www.numero.com/fr/art/luc-tuyman>

Numéro cci © Tous droits réservés.



Fig. 51d. : Vue d'une salle d'exposition de la collection permanente du Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Source : <http://www.office-et-culture.fr/architecture/europe/le-nouveau-stedelijk-museum-d-amsterdam>

© Janes Linders.



Fig. 51e : Vue d'une salle des collections permanentes du Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA).

Source : TripAdvisor / https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-

Tripadvisor © Tous droits réservés



Fig. 51f. : Vue d'une salle des collections permanentes du Zeitz MoCAA (Musée d'art contemporain du Cap, Afrique du Sud).

Source : <https://www.numero.com/fr/art/jochen-zeitz-museum->

Numéro cci © Zitz MoCAA



Fig. 51e : Vue d'une salle des collections du musée d'art contemporain de la vieille Gare d'Hambourg.

Source : TripAdvisor / https://www.tripadvisor.fr/Hamburger_Review-

Tripadvisor © Tous droits réservés



Fig. 51h. Vue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (île-de-France).

Source : <https://www.parismomes.fr/nos-mac-val>

© Mac/Val



Fig. 51i. Vue d'une salle de l'exposition permanente de la Peggy Guggenheim Collection à Venise. Source : <https://www.tripadvisor.com/Venice/> © TripAdvisor



Fig. 51j. Vue d'une salle de l'exposition permanente du Salomon R. Guggenheim (New York) Source : <https://www.tripadvisor.com/Guggenheim/> © TripAdvisor



Fig. 51k. Vue d'une exposition temporaire au Palais de Tokyo (Paris, 2019). Source : <https://www.tripadvisor.fr/Tokyo/> © TripAdvisor



Fig. 51l. Vue de l'exposition permanente du musée d'art moderne de la ville de Paris, en 2018. © Lou Desance



Fig. 51m. Vue de l'exposition permanente du musée d'art de Nantes. Source : <https://www.nantes.com/fr/musee/> © Tous droits réservés



Fig. 51n. Vue d'une exposition temporaire au musée d'art contemporain de Los Angeles (MOCA). Source : <https://www.moca.org/> © Moca LA



Fig. 52a. Vue de l'exposition Pierre Buraglio au musée d'art contemporain de Saint-Etienne (juin à septembre 2019).

Source : <https://mamc.saint-etienne.fr/>
Loire Tourisme © Tous droits réservés



Fig. 52b.

Vue de l'intérieur du CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux.

Source : <https://hotel-de-normandie/fra/activities/>
© Tous droits réservés

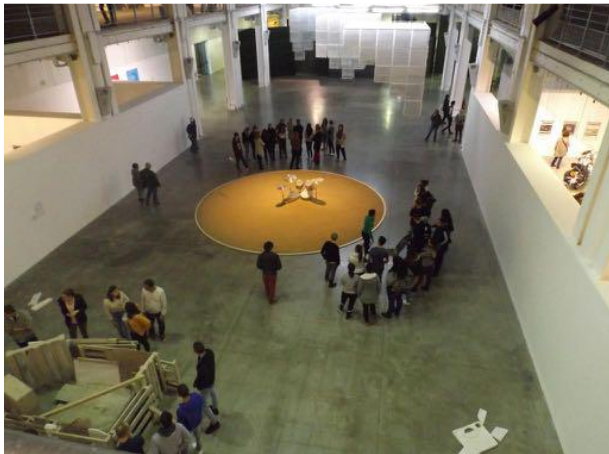


Fig. 52c. Vue du hall principal de La Sucrière de Lyon lors de la Biennale de 2015.

Source : https://www.tripadvisor.fr/La_Sucriere
© TripAdvisor



Fig. 52d. Intérieur des Abattoirs (centre d'art contemporain de la ville) de Toulouse, en 2019.

Source : https://www.tripadvisor.fr/Les_Abattoirs
TripAdvisor © Tous droits réservés

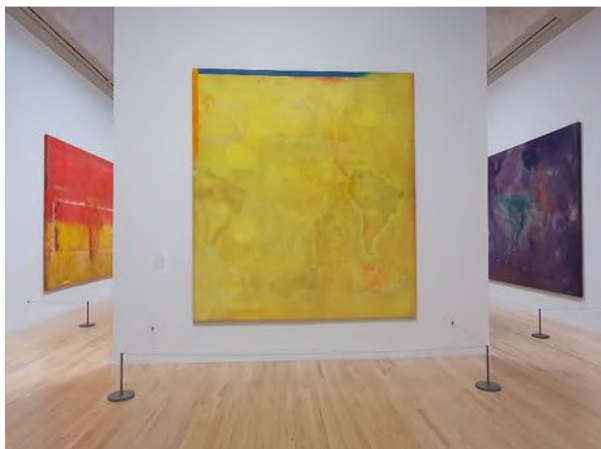


Fig. 53a. Vue de la collection d'art contemporain de la Tate Britain (Londres), 2019. À mettre en comparaison avec la figure 53b.

Source : https://www.tripadvisor.fr/Tate_Britain-London
© TripAdvisor



Fig. 53b. Vue de la collection des paysages du XVIII^e de la Tate Britain (Londres), 2019.

Source : https://www.tripadvisor.fr/Tate_Britain-London
© TripAdvisor



Fig. 54a. Vue interactive de l'exposition *Sigmund Freud : du regard à l'écoute*, au Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme de Paris (2018).

Vue d'une salle du parcours de l'exposition.

Source : <https://www.mahj.org/fr/>

© Mahj



Fig. 54b. Vue interactive de l'exposition *Sigmund Freud : du regard à l'écoute*, au Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme de Paris (2018).

Vue de la dernière salle avec l'œuvre de M. Rothko.

Source : <https://www.mahj.org/fr/>

© Mahj



Fig. 55.

Vue de l'exposition *Basquiat* à la Fondation Louis Vuitton (Paris), entre novembre 2018-2019.

© Lou Desance



Fig. 56a. Image de l'exposition permanente du musée d'Orsay (2018).

Source : <https://parisinfo.com/>

© Tous droits réservés



Fig. 56b. Image de l'exposition *Picasso Bleu et Rose* au musée d'Orsay (2018-2019).

Source : www.sortiraparis.com/

© Élodie D.



Fig. 56c. Image de l'exposition par Julian Schnabel au musée d'Orsay (2019).

Source : www.maxhetzler.com/zh/

© Sophie Boegly-Crépy



Fig. 56. Vue de l'intérieure de l'exposition temporaire *Home Sweet Home* au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (2015).
© MEN/A. Germond

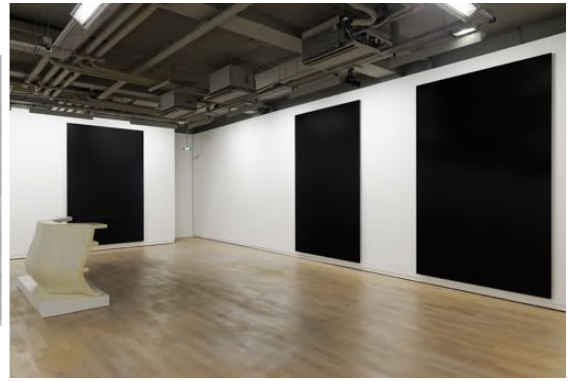


Fig. 57. Vue de l'intérieur de l'exposition « Rien Ne Nous Appartient : Offrir » (2017).
Source : <http://myartguides.com/art-spaces/>
© 2018 My Art Guides



Fig. 58a, b et c. Vues de l'exposition *Cubisme* au Centre Pompidou (2018). / © Lou Desance
a : Entrée de l'exposition avec les masques et statuettes africaines sur fond bleu.
b : Image résumant le dispositif de l'exposition choisi pour le restant du parcours.
c : Parenthèse scénographique sur fond bleu, le temps de la présentation de les sculptures.



Fig. 59. Vue de l'exposition de Roland Goeschel, de novembre à décembre 1994, dans le bâtiment de la Sécession à Vienne. Image tirée de l'ouvrage *The Vienna Secession.*, (Ostfildern-Ruit, 1977).
Ostfildern-Ruit © Margherita Spiluttini



Fig. 60. Vue de l'intérieur de l'une des salles d'exposition de la Nakamura Collection (Keith Haring Museum, Yamanashi, Japon).
Source : www.nakamura-haring.com/en/about/
©Artemis Inc. Tous droits réservés.

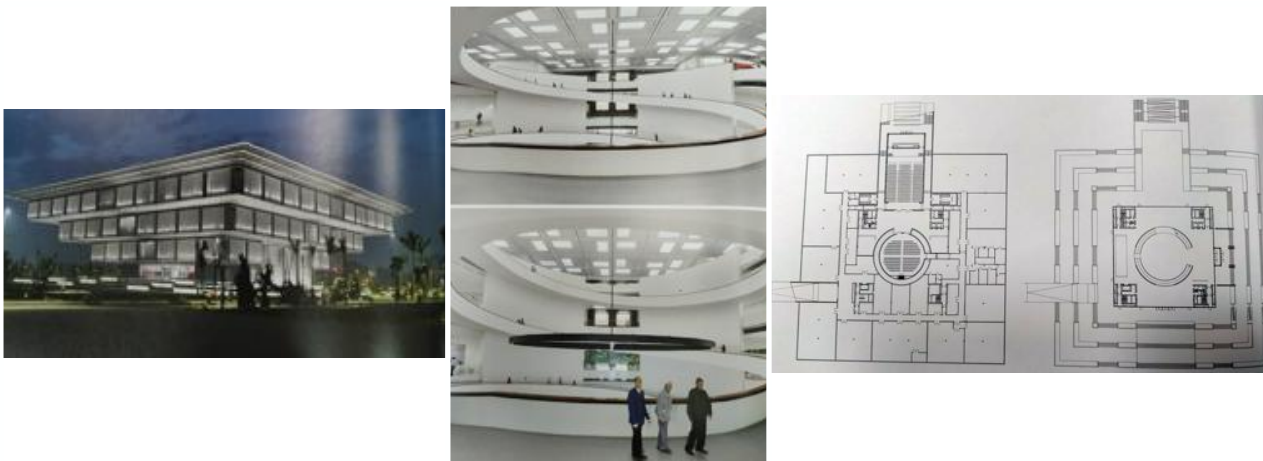


Fig. 61a, b et c. Visuels du projet du musée de Hanoï, Viêt-Nam. Images issues de l'ouvrage *Culture and Art : Museum Design* (Art Power, 2017). On constate le mélange entre le cercle et le rond, à la façon du musée Mercedes-Benz ou du Guggenheim Museum de New York. / Art power © Tous droits réservés



Fig. 62a. Visuel de l'actuel intérieur du MoMA de New York.

Sources: thespaces.com

© Tous droits réservés.



Fig. 62b. Visuel de l'actuel intérieur du MoMA de New York.

Source : www.lejournaldesarts.fr/

Le Journal des Arts © Tous droits réservés.



Fig. 64a. Visuel de l'actuel intérieur du MAXXI de Rome, (Musée d'arts du XXI^e siècle), lors d'une performance en 2017.

Sources: <https://www.archdaily.com/>

© Iwan Baan



Fig. 64b. Visuel de l'actuel intérieur du MAXXI de Rome. (Musée d'arts du XXI^e siècle), lors de l'exposition *Disarm* de Pedro Reyez (2015).

Source : <https://www.inexhibit.com/>

Pedro Reyez, *Disarm* © Inexhibit, 2015.

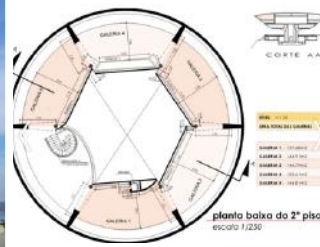


Fig. 63a et b.
Visuels du Musée d'Art Contemporain de Niterói – MAC) à Rio de Janeiro, au Brésil.

Conçu par Oscar Niemeyer. Achevé en 1996.

Sources: <https://www.archdaily.com/>

© Gili Merin

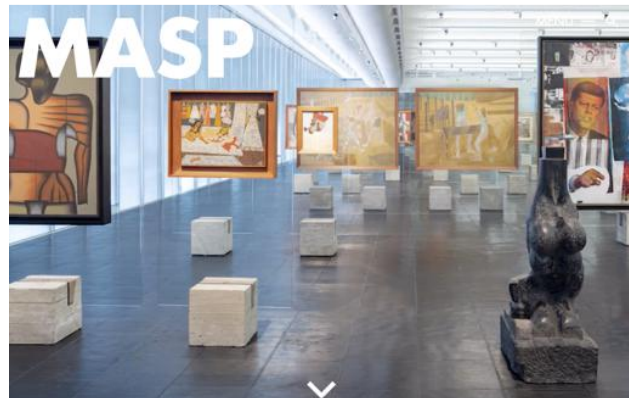
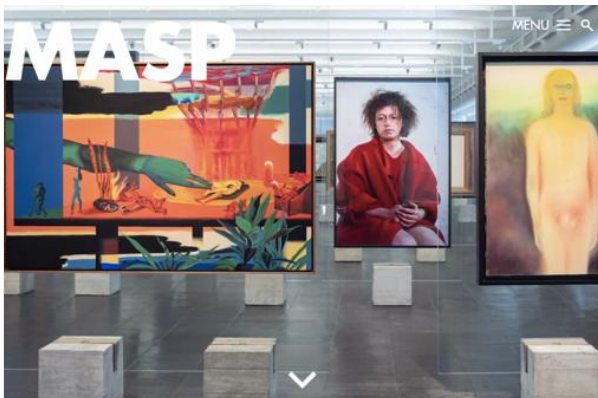
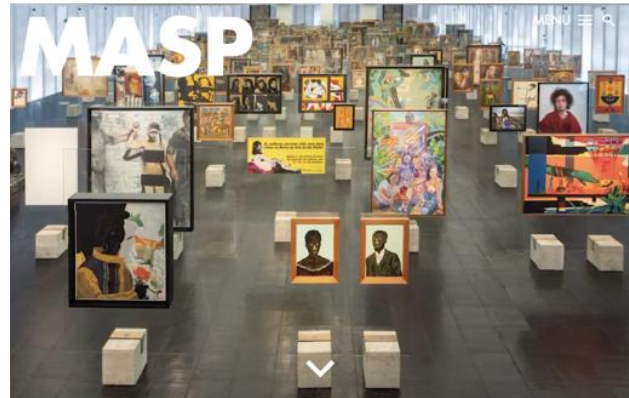


Fig. 64a à c : Vues choisies de salles d'exposition du musée d'art de São Paulo en 2019.

a : Sources: <https://www.voyageperou.info/saop/> / © Tous droits réservés.

b, c et d : Source : <https://masp.org.br/> / MASP © Tous droits réservés.

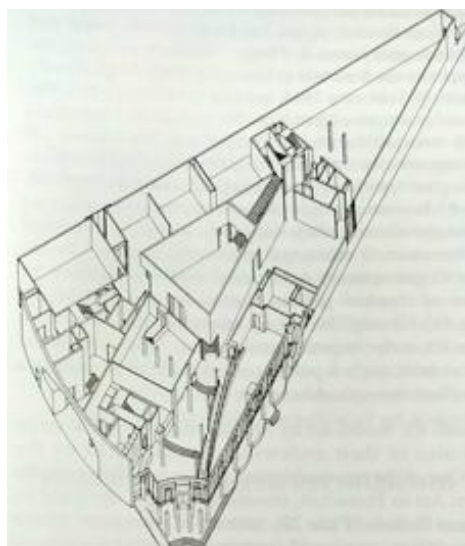


Fig. 65 : Hans Hollein, plan isométrique du rez-de-chaussée et de la mezzanine du Musée d'art moderne de Francfort (Allemagne).

Source : Ouvrage *Exhibiting Craft And Design : transgressing The White Cube Paradigm*, (A. Myzelev, Routledge, Oxon, 2017).

Routledge © Museum für Modern Kunst, Frankfurt am Main.



Fig. 66a. et b. : Vues de l'exposition Junya Ishigami (2017)

a : Le rez-de-jardin de la Fondation Cartier.

b : Le sous-sol de la Fondation, deuxième espace d'accrochage des expositions.

Sources: www.designboom.com/junya/ / © Laurian Ghinitoiu

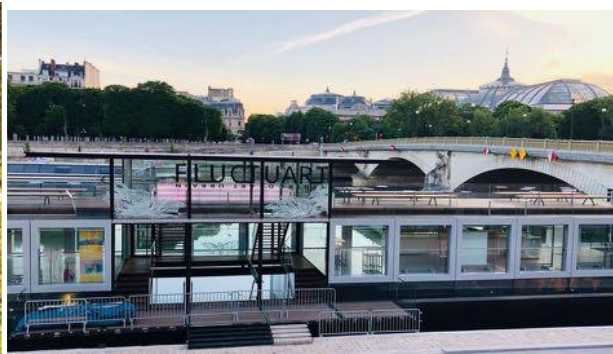


Fig. 67. Vue de la maison de verre conçue par Philipp Johnson, en 1949, à New Canaan, USA.

Source : <https://www.architecturaldigest.com/>
AD Magazine © Christopher Hawthorne

Fig. 68. Vue depuis les quais du Centre d'arts urbains, FluctuArt, à Paris (port du Gros Caillou).

Sources: <https://www.lexpress.fr/tendances/paris/>
L'express © Sirine Ammar

Partie 2 : Déconstruction d'un icône conceptuelle



Fig. 69a. Vue de l'œuvre *Guitare et comptoir* par G. Braque (1919) en condition d'accrochage au MNAM (2019). © Lou Desance.



Fig. 69b. Vue de l'œuvre *La vue sur la Baie* par Juan Gris (1921) en condition d'accrochage au MNAM (2019). © Lou Desance.

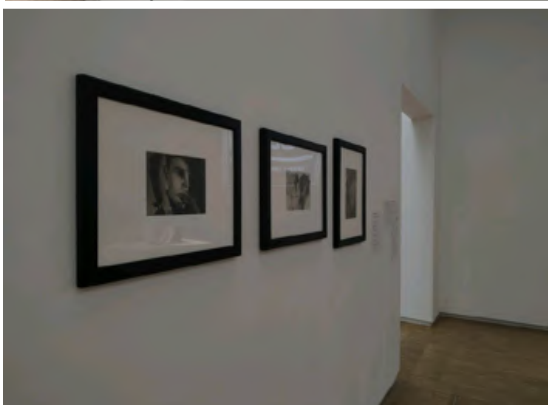
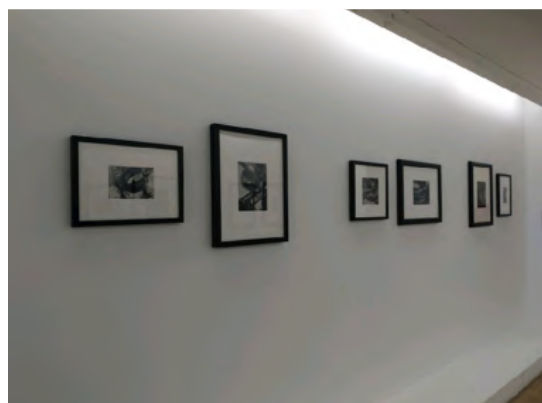


Fig. 70a à 70d : Vues de photographies en condition d'accrochage au MNAM, dans la galerie des modernes (5^e étage) de salles de l'exposition permanente, au 5^e étage (2019).

a, b : épreuves argentique d'André Steiner. / c, d : épreuves argentique par Hans Richter. On remarquera la sombre « atmosphère protectrice » qui les baigne. © Lou Desance.

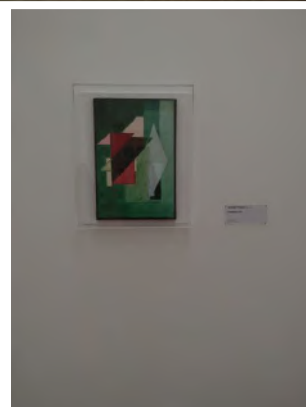
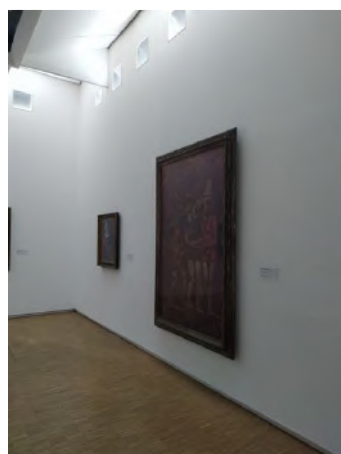
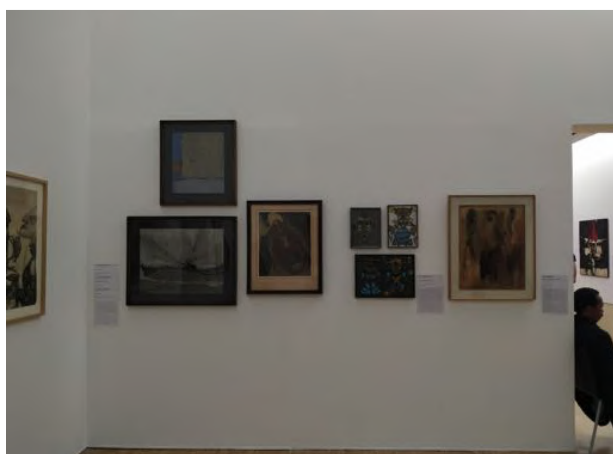


Fig. 71a, b, c, d. : Vues choisies de salles de l'exposition permanente, au 5^e étage du MNAM (2019), montrant la relative pénombre dans laquelle les œuvres sont accrochées. © Lou Desance



Fig. 72a, b, c, d. : Œuvres en condition d'accrochage au 5^e étage du MNAM (2019) ; sélection visant à corroborer les propos de Chaumier quand il écrit que les tonalités blanches s'extrait plus facilement de la grisaille ambiante. © Lou Desance.



Fig. 73.

Œuvres en condition d'exposition au 5^e étage du MNAM (2019).

Sélection visant à montrer que les volumes des sculptures (au nombre de deux sur cette photographie) se fondent avec le mur.

© Lou Desance.



Fig. 74a : Vue du portrait de Félix Fénéon, par Emile Campard (1926) au musée du quai Branly, en condition d'accrochage pour l'exposition *Félix Fénéon* (Mézanine Est, 2019). 74b, et c. : Vues du portrait de Constantin par Pierre Bonnard (1910) en condition (...cf. *In supra*) © Lou Desance.

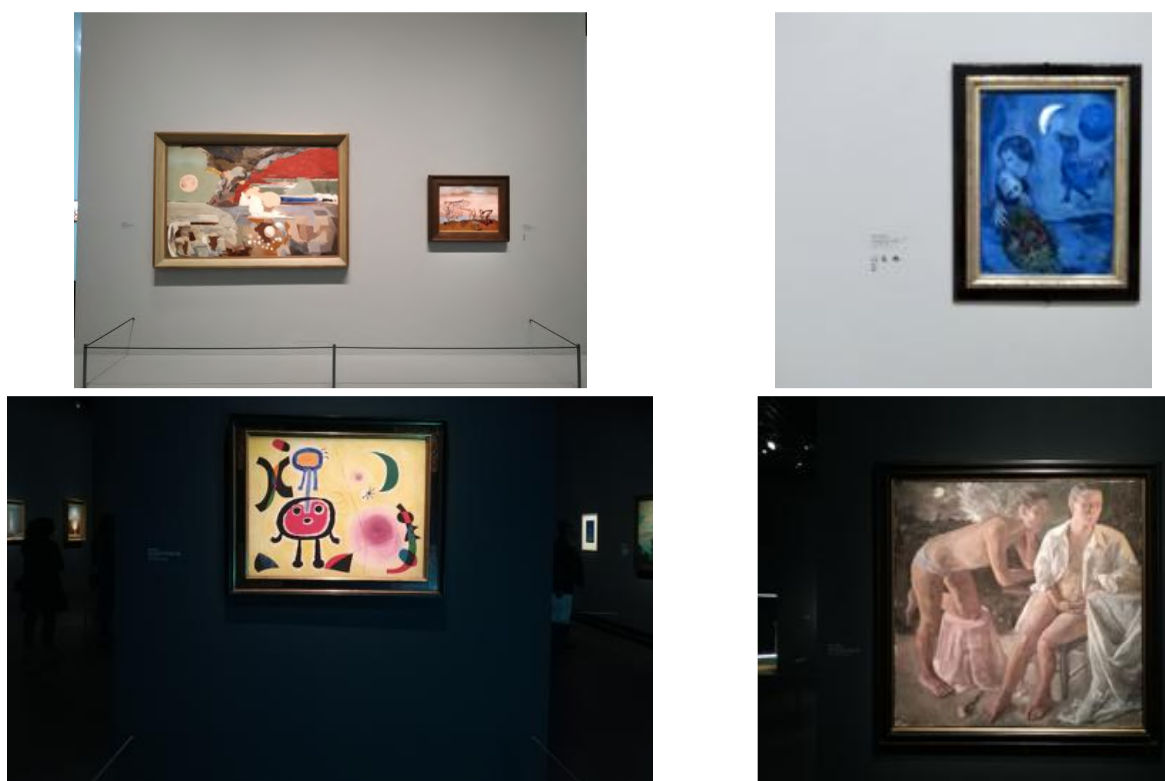


Fig. 75a, b, c, d. : Œuvres en condition d'accrochage sur cimaises gris-souris et bleu marine (*Lune*, 2019, Grand Palais). / a. : Paul Nash (*Battle of Germany*, 1944, h/t) et Salvador Dalí (*La vache spectrale*, 1928, h/t). / b. Marc Chagall, (*Le Paysage bleu*, 1949, gouache sur papier) / c. Joan Miró, at the bottom of the Shell, 1948 (h/t) / d. Roni Taharlev, *Not this Light, the Other Light* (h/t). / © Lou Desance.



Ci-dessus : fig. 76a, b, c. Vues de la retrospective Miró au Grand Palais (2018, Paris). Triptyque du *Dernier jour d'un condamné*.

Ci-dessous : fig. 76d, e, f. Sélection de salles de la retrospective Miró. / © Lou Desance.



Figure 2

**STRATIFICATION SOCIALE
ET CATÉGORIE DE MUSÉES**

	Musées des beaux-arts	Musées de société ou de civilisation	Musées d'histoire	Musées des sciences et techniques	Musées d'arts déco, de design et d'archi	Musées d'art moderne et contemporain
Classes supérieures	21,8 %	27,4 %	21,6 %	20,3 %	24,1 %	21,0 %
Classes moyennes sup.	28,0 %	26,0 %	24,2 %	26,3 %	27,4 %	25,2 %
Classes moyennes inf.	17,8 %	15,8 %	19,0 %	23,3 %	19,3 %	20,0 %
Classes populaires	11,4 %	13,2 %	14,2 %	15,5 %	9,4 %	7,4 %
Élèves, étudiants	21,1 %	17,5 %	21,0 %	14,5 %	19,8 %	26,3 %
TOTAL	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Mobilisées de manière croisée, ces trois bases de données montrent les nouvelles configurations des publics.

En premier, il apparaît qu'une "culture de la gratuité" chez les moins de trente ans est une des raisons du succès de la mesure de gratuité destinée aux 18-25 ans et confirme une forte mobilisation de cette classe d'âge et sa traduction par une pratique nettement en hausse des musées nationaux chez les jeunes de toute origine sociale. La gratuité entre dans la décision de visite chez deux jeunes sur trois : on ne serait pas venu sans elle (particulièrement chez les jeunes issus des milieux populaires), elle aide à concrétiser un projet de visite (chez les filles) ou elle enrôle dans un projet conçu par l'entourage (chez les garçons).

Fig. 77 : Résultats de l'enquête nationale sur la satisfaction des publics des musées nationaux réalisée par Jacqueline Eidelman, Anne Jonchery, « À l'écoute des visiteurs » en 2012.



Ci-dessus : Fig. 78. a, b, c. Vues de la salle dédiée au galeriste Daniel Cordier au MNAM, en 2019. (Voir aussi la figure 72b qui montre, en comparaison, la photographie qui est proposée par le MNAM en guise de contexte). © Lou Desance.

Ci-dessous : Fig. 78. d, e, f. Vues de l'exposition « Les désordres du plaisir », aux Abattoirs de Toulouse, en 2009, reprenant les éléments de collections de Daniel Cordier. Photos d. et e. : © Saada-Schneider / photo f. : © Jean Claude Planchet





Ci-dessus : Fig. 79a, b, c. : Vues de l'intérieur de l'exposition *Fernand Khnopff* (Petits Palais, 2019).
© Lou Desance.

Ci-dessous : Fig. 79d, e. : Vues de l'intérieur de l'exposition *Anders Zorn* (Petits Palais, 2017).

Sources : <https://www.sortiraparis.com/>

Sortir à Paris © Mailys C.



Fig. 80a, b, c, d. : Vues de l'exposition *Tadao Ando* (MNAM) en 2018. Fig. c : paire de chaises à dossier haut pour la Chapelle du mont Rokko (par Tadao Ando Architects and Associates).
Scénographie par le Tadao Ando Exhibition Committee. / © Lou Desance.

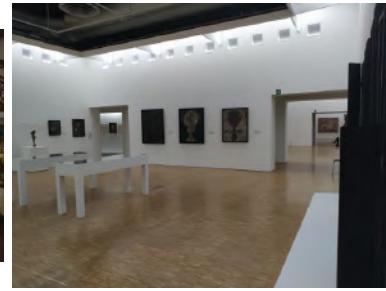


Fig. 81a, b. Vues de l'intérieur de La Fabuloserie (Dicy, France).
Source : <http://www.fabuloserie.com>
© La Fabuloserie

Fig. 81c. Vue de l'accrochage permanent des œuvres d'art Brut au MNAM en 2019.

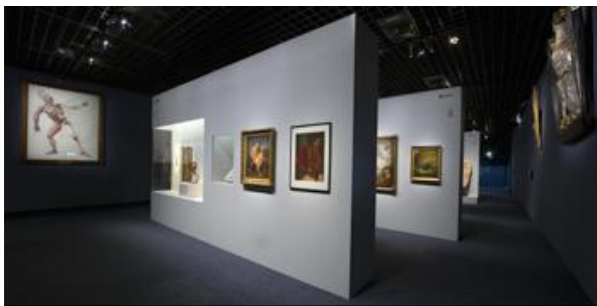


Fig. 82a, b : Vues de l'exposition *Carambolage* (2016) au Grand Palais,
a. : Rmn-Grand Palais © Didier Plowy / b. : Instagram © Tous droits réservés.



Fig. 83a, b, c : Vues de l'exposition *Big Bang* au MNAM, en 2005-2006. © Le Figaroscope.

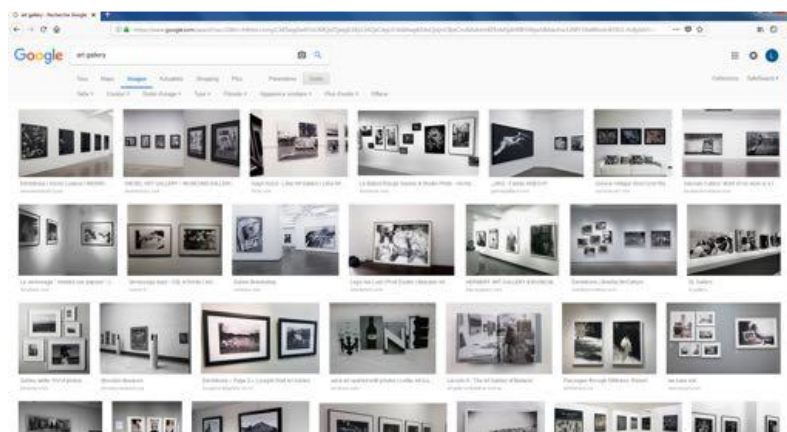


Fig. 84 : Résultats de la recherche d'images « Art Gallery », sur Google ®. On remarquera l'hégémonie du white Cube.



boursedecommerce.fr © Studio Les Graphiquants, Paris.

Fig. 85 : Épure du projet de la Bourse de Commerce dont l'ouverture à Paris, dans le quartier des Halles, est prévue pour 2019). Elle accueillera la collection d'art contemporain Pinault, d'après les plans d'architecture de Tadao Ando Architects & Associates. On remarque le white cube omniprésent, combiné à la tendance en hausse du demi-cercle.

Source : extrait de vidéo disponible sur <https://www.boursedecommerce.fr>



Fig. 86a, b : Vues de l'exposition *Ellsworth Kelly : fenêtres*, au MNAM (2019). En plus de fournir un exemple de la « purée de pois » qu'évoque S. Chaumier, cette exposition démontre les possibles perte esthétique du *Cube* « gratuit », mal utilisé. © Lou Desance.

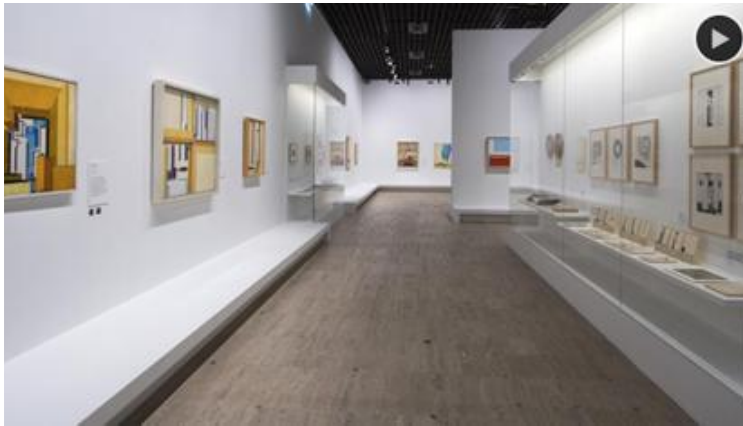


< Fig. 87a. Extrait de la communication de la RMN-Grand Palais sur les réseaux sociaux promettant « un tourbillon de couleur ». Cela est à mettre en comparaison à la série des figures 76 qui montrent plutôt un endroit gris et monotone.



Ci-dessus : Fig. 87b. Deuxième texte de l'exposition Miró. Pour ce projet, le pouvoir de coloriste de l'artiste ne semble présent qu'à l'écrit, mais n'être jamais signifié autrement aux visiteurs.

Fig. 88a.



Vue de la rétrospective *Frantisek Kupka : pionnier de l'abstraction* (2018) au Grand Palais, vide. Scénographie par Véronique Dollfus.

On notera l'écart entre cette image idéale et l'exposition (sans visiteurs) avec les trois à suivre, reprenant l'exposition en conditions réelles de monstration (avec visiteurs).

Rmn-Grand Palais © Didier Plowy.



Fig. 88b. Vue de l'exposition *Basquiat* à la Fondation Louis Vuitton (2019), en condition d'exposition.
© Lou Desance.



Fig. 88c. Vue de l'exposition *Cubisme* au MNAM (2018), en condition d'exposition.
© Lou Desance.



Fig. 88d. Vue de l'exposition *Miró* au Grand Palais (2018), en condition d'exposition.
© Lou Desance.

Annexe B

— Extraits originaux des textes traduits et cités.

Introduction

N° 1, p. 8 :

« The intensity of gaze facilitated by the neutral white cube provided the necessary condition for proper (visual, non-political) consumption of serious painting, and only serious painting could hold up to scrutiny on such conditions [...] the autonomy of the work of art found its reflection in the autonomy of the individual viewer left to aesthetic contemplation in a space free of diversion. »

Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 27.

N° 2, p. 8 :

« Modern installation reveals much about fundamental modern aesthetic myths, such as genius, taste, and a conception of art as something universal and timeless. »

Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998. p.70.

N° 3, p. 11 :

« In the modern museum the white wall sustains a curiously ambivalent existence between vigorous presence and complete invisibility »

Christoph Grunenberg, « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press et The Open University, New Haven 1999. p.26.

N° 4, p. 15 :

« This white cube was a fiction, a myth that O’Doherty himself created [...] a uniformly hermetic room, with four white walls and a stable function and meaning does not exist ».

Charlotte Klonk, « Myth and Reality of the White Cube », dans, *From Museum critique to the critical museum*, Routledge, New York, 2016. p.67.

N° 5, p. 33 :

« Undifferentiated natural lightning [...] In addition the paintings had to be displayed against a neutral background, preferably white [...] single row [...] with ample room between them. »

Julia Noordegraaf, *Strategies of Display, Museum Presentation In Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, 2004. p.100.

N° 6, p. 35 :

« The naked wall...! The ideal wall, on which there is nothing, which supports nothing, on which there are hung no paintings, on which one sees nothing. The geocentric wall, which lives « in and of itself », which affirms itself, the chase wall. The romantic wall. I too love the naked wall... Whoever can truly be affected by the naked wall with the intensity of lived experience, is prepared in the best fashion to truly experience a pictorial work. The two-dimensional wall, perfectly smoothed, vertical, proportioned, « mute », sublime, which says yes to itself, and radiating toward the external world, is an almost primary « element ».

Propos de Vassily Kandinsky, relatés par Germano Celant dans « a Visual machine », *Thinking about exhibition*, Routledge, Londres, 1996, p. 385. Originellement issus de *Der Kunstnarr*, Dessau, 1929.

N° 7, p. 42 :

« The modern sensibility, non longer seeking in a work of art a historical witness but an individual aesthetic phenomenon, has led museums to efface themselves behind the masterpieces they display. Walls stripped of decor are nothing more than an abstract background against which objects may be seen ; those object are well-space in ordre that the visitor may examine each one without attraction, all in keeping with demands of the modern aesthetic ».

Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 25.

N° 8, p. 20 et p. 48 :

Without label the works of art were able to create about themselves a little world of their own, most conducive to their understanding.

Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 26, citant Gilman dans *Museum Ideals*, p. 342.

N° 9, p. 52 :

« Alfred Barr and I were impressed with the way exhibitions were done in Weimar Germany-at the Folkwang Museum in Essen especially. That's where they had beige simple walls and the modern was known there. It wasn't known in this country at all. For instance, here all our museums had wainscoting. Of course, that's death to a painting. It skys [sic] the painting. That was the big battle in hanging paintings... The Metropolitan got used to skying pictures because of those idiotic ideas. But if you let the wall go down it's much better. You naturally look slightly downward. So if you sky a picture you're in trouble. Since then everybody's hung their painting low... Barr thought beige, that brownish stuff that he used, the monks cloth, was the most neutral thing he could get. After some time, the modern design people got hold of it and made it white paint. ... They painted the walls white... Before that it was always the cloth. And, of course, the cloth was much better. Because it doesn't leave marks and the beige color was far better for painting than white. Never use white for painting. Then your frame is much brighter than the painting and you are taking away from the painting. This is what Alfred Barr felt... And so the Folkwang Museum especially impressed us and [...] what impressed us was the sporty of the hanging which Alfred tried to use... of course we knew those famous rooms of Alexander Dorner in Hanover. Essen, on the other hand, was a more reactionary, normal museum and they hung paintings low, against neutral backgrounds, without trim, and in an architectural manner. »

Beaumont Newhall, dans « Alfred H.Barr Jr. : He set the Pace and Shaped the Style », *Art News* 78, n°8, octobre 1979, pp.134-135. Cité par Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998, p.64.

N° 10, p. 53 :

« It should be obvious that A. Barr's installation method — neutral-colored walls, with paintings hung at a standardized high and with sculptures placed on white or neutral-colored pedestals— created a very different ideological space and different spectator than this produced by Lissitzky, Kiesler, or Dorner. »

Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998.p.70.

N° 11, p. 54 :

« The pictures were not hung symmetrically by size, with the largest in the middle of the wall, the next largest at the end and the smallest in between, as in most museums of the time. No, the

pictures were hung in logical sequence depending on style and period, well spaced so they did not impinge upon one another, and with explanatory labels. »

Beaumont Newhall, dans « Alfred H. Barr Jr. : He set the Pace and Shaped the Style », *Art News* 78, n°8 (October 1979), p.134-135. Cité par Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998, p.62.

N° 12, p. 54 :

« [...] in the most novel way they were installed not symmetrically... In 1932 still in Paris pictures were being hung symmetrically and by size, not by content, not by date... and they were ‘skied’. Whereas in the Museum, right here in that first show in the Fall of 1929, here were no picture above other pictures, all the walls were neutral, and the picture were hung intellectually, chronologically... Previously, the walls would be either paneling or else they would be brocade — red brocade, blue brocade, green brocade which would suck the color out of the pictures. Instead, the idea was to let the pictures stay on their own feet. »

Margaret Barr, Interview with Cummings cité par Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998, p.62. citant, 18-21.

N° 13, p. 54 :

« Barr ignores the political and historical implications of the work exhibited and of the show itself. »

Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998, p. 81.

N° 14, p. 55 :

« Alfred believed that an exhibition should elucidate as well as give aesthetic pleasure. The labels for this show, besides giving title, date, and name of lender, contained excerpts from van Gogh’s letters to his brother Theo, often describing the very picture on display. Alfred asked me to help tack them up. The Good Samaritan label included a small mounted photograph of the Delacroix painting upon which van Gogh had based his painting. »

Beaumont Newhall, dans « Alfred H. Barr Jr. : He set the Pace and Shaped the Style », *Art News* 78, n°8 (October 1979), p.134-135. Cité par Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998, p.62.

N° 15, p. 59 :

« Dorner, like [Hugo von Tschudi], wanted museums to reflect the dynamism of modern life rather than function as mausoleums of past achievement, and he saw the presentation of experimental work [like El Lissitzky's cabinet] in an interactive setting as critical to that mission. But the most influential installation model to emerge out of Germany moved in the opposite direction, toward a purist, decontextualized space in which artworks are isolated from the world in which they originated : the « white cube ». »

Bruce Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History*, Volume 1 : 1863-1959, Phaidon Press Publisher, Londres, 2008. p.16.

N° 16, p. 60 :

« [...] For this exhibition, Toward the « New » Museum of Modern Art, Barr skied paintings to dramatize the Museum's lack of space for its collection and its financial problems. [...] The exhibition aimed [...] to raise \$25, million [...] This crowded installation, which would have seemed perfectly conventional at the beginning of the century, now publicized institutional crisis. »

Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998. p.72.

N° 17, p. 68 :

« Finally, the museum was happy to represent itself as being in the 'culture business' and to treat its visitors as consumers. »

Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000*, Yale University Press, New Haven, 2009. p.156.

N° 18, p. 69 :

« In presenting works of art not as the products of a specific society or statements of political engagement but rather as the expressions of individuel genius, MOMA supports the ideology of individualism that underlies the capitalist social order. »

Christoph Grunenberg, « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press et The Open University, New Haven 1999. p.37.

N° 19, p. 69 :

« A comparison with the script of the post-war department store in particular shows that the « invisible » script of museums presentation was part of a more general tendency towards transparency in presentation. »

Julia Noordegraaf, *Strategies of Display, Museum Presentation In Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, 2004. p.163.

N° 20, p. 70 :

« For many years, MoMA mounted a pre-Christmas show that also served as a holiday gift shopping guide. [...] The first exhibition of this series, *Useful Household Objects under \$5.00*, featured approximately one hundred commercially available items. According to a press release, it confirmed that one could purchase ‘everyday articles of excellent design at reasonable prices.’»

« Useful object, 1938-1948 », article anonyme de « Press of MoMA ». [En ligne : https://press.moma.org/wp-content/uploads/2018/12/VGD_Section-Texts.pdf].

N° 21, p. 73 :

« It is also true that the museum of Modern Art was keen not just to assert the importance of moderne art but also to associate it with a vision of freedom and individuality that was congenial to the political self-assertion of the United States at the time. »

Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000*, Yale University Press, New Haven, 2009. p.156.

N° 22, p. 74 :

« This aestheticized, autonomous seemingly « neutral » exhibition method created an extremely accommodating ideological apparatus for the reception of modernism in the United States, where the liberal democrats ideal of the autonomous, independent individual born to natural rights and free will is the foundation of the mythology of the American Dream »

Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998.p. 70.

N° 23, p. 85 :

« Dirty, chaotic, fragmented, concerne with the excitement and depth of everyday life rather than abstract notions of beauty or lofty ideals. »

Claes Oldenburg cité par Christoph Grunenberg dans « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press et The Open University, New Haven 1999. p.38.

N° 24, p. 88 :

« [...] the public was not allowed to move freely. Thus the distance between past and present was manifested through the lack of interactivity ».

Mariana Roquette Teixeira, *Histoire(s) d'exposition(s) : Exhibitions' stories*, Paris, 2016. p.204.

N° 25, p. 92 :

« Like Art of this Century, the Parsons Gallery avoided the slick look of most galleries and museums : the rough, splintered floor was like a farmhouse kitchen's and the walls were painted only once a year. According to John Truman, who worked at the gallery [...], it too « was like the extension of a studio. »

Victoria Newhouse, *Art and the power of placement*, The Monacelli Press, New-York, 2005.p.156.

N° 26, p. 102 :

« Rather than being a shape in space, these works shape the space it occupies. »

Peter Pinchbeck cité par Bruce Altshuler dans *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History*, Volume 2 : 1962-2002, Phaidon Press Publisher, Londres, 2013, p.167.

N° 27, p. 113 :

« Yet, human beings are not always in a philosophical mood, ready to confront unsettling question every day, prepared to delve into the mire of deep socio-political issues at any time or to find their way in discourses that break the established boundaries between different disciplines. »

J.Pedro Lorente « From the White Cube to a Critical Museography : The Development of Interrogative, Plural and Subjective Museum Discourses » dans, *From Museum critique to the critical museum*, Routledge, New York, 2016. p.119-20.

N° 28, p. 114 :

« The artists always told me that they didn't want sterile white rooms; they wanted something to work against. But museum curators and directors just want the white cube because it's easy to do and they don't have to think. They just go and put it up and get out, and it's cheap to change from show to show. Some stuff just dies in that environment. »

Franck Gehry « On the Installation for Billy Al Bengston's Exhibition at LACMA, Los Angeles, 1968 / 2012». *East of Borneo* [en ligne]

N° 29, p. 137 :

« [It] seems to be a contradiction in the desire to explain the content of the museum to a large and relatively low-trained audience with an aesthetic display that presented the works without much in the way of context or explanation. At the beginning of the twentieth century, however, an aesthetic display of only masterpieces was not seen as incompatible with an educational aim. »

Julia Noordegraaf *Strategies of Display, Museum Presentation In Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, 2004. p.93.

N° 30, p. 145 :

« Barr did more than place paintings and sculpture in spare, beige installations : he staged a seemingly autonomous site for stationary, ideal viewer. In Barr's exhibitions, the seeing subject was presumed to fit a specific standard and to match an ideal height. »

Mary Anne Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1998, p.66.

N° 31, p. 154 :

« Masterpieces spoke for themselves and any attempt to speak on their behalf could only compromise their integrity »

Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 25.

N° 32, p. 155 :

« Appreciation courses have failed because they neglected the rich fabric of the culture and made an idol of art »

Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 24 citant Philip Youtz alors directeur du Brooklyn Museum dans « Museumities », *Journal of Adult Education* 6, 1934.

N° 33, p. 157 :

« Why should we expect the public to become more diverse when the museum itself does not? »

Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 38.

N° 34, p. 170 :

« According to Dercon the contemporary museum is in crisis, as a result of the crisis in thinking about the history of art. Dercon believes that it is no longer possible to present art works in the traditional, chronological order which has proved to be elusive and restrictive. [...] for presenting and discussion art in a global culturel historical context. »

Julia Noordegraaf, *Strategies of Display, Museum Presentation In Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, 2004. p.235.

N° 35, p. 172 :

« Just before the Museum of Modern Art in New York temporarily closed its 53rd Street building for its last expansion, the permanent collection was reinstalled non-chronologically according to the simplistic themes of People, Places, and Things. And in London, the permanent collection of the new Tate Modern was displayed thematically rather than chronologically. Both MoMA and Tate Modern promoted these displays as more accessible, as part of the effort, to expand beyond the traditionally elite museum audience. »

Bruce Altshuler, « Les formes de l'exposition » *Histoire(s) d'exposition(s) : Exhibitions' stories*, Paris, 2016. p.28.

Annexe C

— Avis et réponses de professionnels

- ▶ Réponse complète de Fanny Batac, responsable technique de Art Paris - Art Fair 2019, à un mail de ma part.

LD : [...] Je vous contacte afin de connaître les consignes de présentation que les exposants de cette foire doivent respecter. Le blanc est-il voulu/ exigé par les organisateurs ? Cela répond-t-il à un souci d'harmonisation ? Les galeries sont-elles vous absolument libres de choisir les couleurs et accrochages ? Un contrôle est-il effectué afin de respecter de potentielles règles visuelles ? [...]

Fanny Batac : « Les stands sont blancs car ils font partie de la scénographie générale ART PARIS, et sont donc vendus comme cela en dotation de base. Cependant, les exposants sont libres de mettre un tissu de couleur sur leurs cloisons (ou peinture de couleur), mais avec frais supplémentaires (non inclus dans leur dotation). »

- ▶ Échange avec Benjamin Curtet, galeriste pour ARTS D AUSTRALIE • STEPHANE JACOB (179, Boulevard Pereire, 75017, Paris).

LD : Cher Monsieur, je vous contacte dans l'optique d'obtenir un renseignement susceptible d'enrichir la réflexion de mon mémoire. [...] Mon mémoire interroge les modalités du White Cube (histoire, généalogie, effets, usages...) et j'ai vu que vous participiez à Art Paris / Art Fair, foire à large dominante blanche. Je vous contacte ainsi afin de connaître les consignes de présentation que les exposants de cette foire doivent respecter pour leur stand. Le blanc est-il voulu/ exigé par les organisateurs ? Cela répond-t-il à un souci d'harmonisation ? Êtes-vous absolument libres de choisir les couleurs et accrochages de vos artistes ? (Si vous avez le temps, peut-être pourriez-vous également me donner votre avis quant à la pratique prédominante du White Cube ?).

BC : Bonjour, la dotation de base inclut du tissu blanc sur les murs mais il existe différentes couleurs possibles. On peut aussi ajouter un velum (gris, noir, etc.) au-dessus du stand.

Le mieux serait de poser la question au service technique d'Art Paris.

En ce qui concerne la scénographie, le directeur de la foire a un droit de regard. Il ne veut pas par exemple que le stand soit surchargé. Il est effectivement question d'harmonisation mais là encore, je crois que les organisateurs seront plus à même de vous répondre à ce sujet.

Pour ce qui est du white cube, M. Jacob n'aime pas du tout.

Je ne sais pas si mon avis a un intérêt pour vous mais personnellement je trouve ça nettement plus pratique. Si l'espace est décoré, les possibilités d'accrochage s'en trouvent nettement réduites (dans notre domaine, les œuvres sont souvent très colorées et le blanc leur permet de mieux s'offrir au regard du visiteur). Par contre, s'il s'agit d'une collection permanente, j'avoue que ce qui a été fait au Rijksmuseum a beaucoup de sens...

Benjamin Curtet, 9 avril 2009.

- Réponse complète de Hugues Fontenas, architecte scénographe situé dans le 3^e arrondissement de Paris, au questionnaire envoyé.

LD : Pouvez-vous définir en quelques mots ce qu'est, pour vous, le « white cube » ?

Il me semble qu'il y aurait aujourd'hui deux usages de la notion de "white cube".

L'un se référerait aux fameux essais des années 1970 / 1980 de Brian O'Doherty et poserait notamment la question de rapports de continuité tant matérielle qu'intellectuelle entre l'œuvre d'art, ses conditions de production et le lieu de son exposition au public qui seraient propre à la modernité. Dans cette perspective, le "white cube" considéré comme espace de la galerie serait d'une certaine manière partie prenante de l'œuvre, ou du moins d'un contexte associant conception et perception.

Le seconde approche, que l'on pourrait qualifier de "vulgaire" ou "courante" si l'on veut considérer que la première serait "savante" ou en tout cas référencée, renvoie à l'utilisation abondante du terme "white cube" pour qualifier un volume "neutre" qui serait susceptible de procurer des conditions de présentation satisfaisantes sans transformation majeure pour la plupart des œuvres d'art contemporain quelle que soit leur nature, leur type ou leur format. Cette neutralité concernerait à la fois une géométrie de volumes simples, des qualités de matière (parois et sols lisses) et des types d'éclairage uniformes.

Cette seconde approche "courante" se distingue curieusement de la position critique de Brian O'Doherty en ce qu'elle détacherait de fait l'œuvre de son environnement d'exposition. La pensée d'une supposée "neutralité" renverrait à des questions de présentation qui ne relèveraient que de l'"accrochage". Cependant, cette indépendance entre l'œuvre et son espace d'exposition dans la plupart des galeries d'art contemporain peut également s'interpréter comme révélateur d'une forme de "continuum neutre", d'œuvres conçues pour être perçues dans ce type d'environnement matériel et lumineux "neutre".

LD : Un espace tel que celui dédié aux Nymphéas de Monet au musée de l'Orangerie, est-ce pour vous un cas de white cube ?

La réponse à cette question diffère selon l'approche de la notion de "white cube". Selon la première, l'espace pensé par Monet pour le musée de l'Orangerie est un élément sans doute majeur de la mise en place du "White cube" analysé comme tel par Brian O'Doherty. Monet conçoit les tableaux autant que leurs conditions d'exposition.

Selon l'usage qui me semble le plus courant, l'espace si caractérisé, si intimement lié à des œuvres spécifiques et renvoyant à un lieu de production si identifié, à la lumière naturelle, est à l'opposé de la "neutralité" distanciée du "white cube".

LD : Y avez-vous souvent recours dans les scénographies que vous créez ?

Pour quelles raisons ?

Les scénographies temporaires doivent aujourd'hui s'inscrire dans un type de volume de galeries conçues selon les règles du "white cube" courant : murs blancs, sols de bois ou de béton ciré, plafond blanc avec rails d'éclairage...

Le travail de scénographie d'exposition temporaire consiste le plus souvent à réinterroger les conditions du regard sur les œuvres dans un rapport aux conditions de perception du lieu . Ce faisant, ce travail s'inscrit totalement dans le type de réflexion mené il y a plus de quarante ans par O'Doherty, mais bien d'autres conditions de perception sont abordées depuis une vingtaine d'années : l'archivage, la documentation, la collection, etc, sans oublier que la scénographie est devenue un sujet courant du travail artistique.

LD : En dehors de toutes contraintes pratiques et budgétaires, est-ce pour vous la meilleure façon d'exposer l'art contemporain (et pourquoi) ?

Il est impossible de répondre aussi simplement à cette question tant les démarches artistiques contemporaines peuvent être variées et tant la question des lieux et conditions d'"exposition" est travaillée par les artistes eux-mêmes.

De très nombreuses œuvres sont toujours conçues dans la perspective de leur distribution / exposition sur des murs blancs lisses avec un éclairage uniforme de couleur plutôt froide.

D'autres s'appuient au contraire sur des lieux atypiques, sur des incongruités de volumes.

D'autres encore se fixent pour objectifs de défaire le lieu d'exposition, de l'ouvrir, de poser autrement la question de l'exposition...

Le "white cube" courant que l'on croise dans la plupart des galeries et musées d'art contemporain me semble surtout un signe d'identification, de reconnaissance ; c'est un marqueur culturel aussi pratique que rassurant.

Mais d'autres types de lieux, aux matières plus texturées, aux volumes plus complexes peuvent tout à fait convenir à des interventions artistiques.

Pour la conception de nouveaux lieux d'exposition, c'est bien la diversité et d'une certaine manière une "inadaptation intelligente" des situations qui me paraît intéressante.

LD : Avez-vous en tête un cas proposant une alternative efficiente (déjà réalisé ou non) ?

Deux types de lieux retiennent mon attention dans la scénographie de l'esthétique contemporaine : les lieux d'archivage et de documentation ; les zones de vente franchement assumées (de "Yellow Corner" aux magasins "Sephora").

Hugues Fontenas, mai 2019.

- ▶ Réponse complète de Marc Vallet, architecte scénographe parisien indépendant situé à Paris, au questionnaire envoyé.

LD : Pouvez-vous définir en quelques mots ce qu'est, pour vous, le « white cube » ?

Un espace épuré, supposé neutre par sa blancheur.

Mais le noir pourrait aussi être considéré comme neutre, à l'instar d'une pièce de théâtre contemporain ou d'une approche didactique cinématographique.

le white cube reste une projection mentale qui pose une supposée neutralité

Un espace tel que celui dédié aux *Nymphéas* de Monet au musée de l'Orangerie, est-ce pour vous un cas de *white cube* ?

non, il n'est pas cube

La couleur est une supposée neutralité, pas la forme ovoïde qui pose une autre interprétation

LD : Y avez-vous souvent recours dans les scénographies que vous créez ?

Une seule fois, en considérant d'ailleurs les arêtes du sol et du plafond en arrondis, justement pour limiter la perception de l'espace

LD : Pour quelles raisons ?

Il s'agissait d'une installation de Ann Veronica Janssens à Orsay, ouvrant l'exposition Aux Origines de l'Abstraction, 2003.

l'espace devait être oublié pour ne considérer que la perception de lumière stroboscopique

LD : En dehors de toutes contraintes pratiques et budgétaires, est-ce pour vous la meilleure façon d'exposer l'art contemporain ?

Pour moi non

peut être parce que je me détache de cette approche dite épurée, ne considérant que l'acte créatif pur

hors de tout contexte, de tout environnement

cela reste pour moi une approche plastique qui aura marqué son temps occidental, dans quelques décennies

LD : Avez-vous en tête un cas proposant une alternative efficace (déjà réalisé ou non) ?

Sans aller jusqu'à la contextualisation, la gamme des perceptions est vaste.

l'épure n'en est qu'un exemple, comme l'ordre n'est qu'un désordre particulier

LD : Toutes autres remarques :

Je viens de perdre le concours d'exposition Le Sens des Couleurs qui aura lieu au GNGP l'an prochain qui aborde justement cette perception des couleurs, de l'œuvre et de l'influence - ou non - de son environnement

le white cube n'est qu'un espace particulier parmi tant d'autres

— Avis et réponses d'artistes

- ▶ Réponse complète de Charles Hascoët, peintre : <http://charleshascoet.com>

Je garde toujours en tête cette réflexion de Neil Jenney qui disait que tout devenait superbe à partir du moment où c'était installé dans un white cube et que dès lors il devenait compliqué de proposer quelque chose de "laid"

Le white cube a le mérite de ne pas trop interférer avec le travail bien qu'il ait tendance à le présenter dans un contexte un peu trop valorisant

J'ai toujours apprécié montrer mon travail dans des contextes différents. Je pense que selon le lieu la peinture raconte quelque chose de différent. Jamais vraiment la même chose selon que le mur soit tout blanc ou celui d'un squat...!

En tant qu'amateur, on se retrouve souvent à voir de la peinture dans des dispositifs très différents. Souvent liés à une histoire et souvent aussi selon des codes à la mode. Il est parfois intéressant de considérer une œuvre dans le contexte dans lequel elle est présentée et aussi parfois de la considérer indépendamment de ce contexte : pour ce qu'elle est vraiment. Je pense au musée condo de chantilly où le contexte écrase parfois la peinture.

C'est parfois intéressant de voir une œuvre classique en dehors du musée : le Caravage chez Kamel Mennour par exemple ! Indépendamment de l'œuvre elle-même c'est extrêmement intéressant de voir "ce que ça donne" dans un endroit totalement différent.

Pour ce qui est de mon travail, je garde toujours en tête la citation de Neil Jenney bien entendu et dans mon travail je l'applique de la façon suivante : à l'atelier quand je travaille sur une peinture (ou même quand je regarde une peinture de quelqu'un d'autre) j'essaie de l'imaginer dans le pire contexte possible pour voir ce que ça donnerait. Si j' imagine que la peinture tiendrait la route alors c'est qu'elle doit être pas si mal ! Je l' imagine accrochée dans un stand aux puces de saint Ouen que j'ai imaginé ; j'y fais mes expositions mentales personnelles. Ce stand est poussiéreux, mal éclairé il y a deux fauteuils en plastique et une grosse commode en bois au dessus de laquelle on peut y mettre une peinture.

Si je me dis qu'en entrant dans cet endroit la peinture a l'air bonne alors c'est qu'elle doit l'être ! Sinon c'est qu'elle demande encore du travail.

- Réponse complète de Alexandros Vasmoulakis qui présenta récemment son travail à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, à Paris, à l'occasion de l'exposition *Jeunes Artistes en Europe. Les Métamorphoses* (du 4 avril au 16 juin 2019.) : <https://vasmou.com>

« Hi Lou,

In a few words, what is a white cube for you?

It's a sort of non-space; a site that through its emptiness gives weight to the artworks on display.

How do you approach the spaces of the museum/gallery?

Each space requires an individual approach. In any case, Photoshop drawings are rather handy.

Do you think that the White Cube is the perfect space for your art ? Why ?

It depends on the work. If I don't see in person the work installed I am never sure if it works or not.

My work has often a quite heavy texture and palette so it makes a good match with the lightness of a white cube.

In which others spaces do you like to be exhibited ?

Potentially everywhere.

Do you think that the actual / contemporary creation could be pre-determined by this standardized space of reception ?

I am afraid I don't understand the question! Can you reframe it, please?

Best,

A »

Annexe D

— Index des expositions évoquées, par lieux.

- **Barcelone (site de Montjuic)**
Exposition Internationale de Barcelone, de mai 1929 à janvier 1930. / p.36
- **Bâtiment de la Sécession (Vienne, Autriche)**
Die Kunst Der Frau, 1910 / p.29
[Référence faite au bâtiment : p.13, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 79, 120]
- **Brooklyn Museum of Art**
The Play of Unmentionable, de septembre à décembre 1990, commissariat de Joseph Kosuth. / p.174
- **Centre Georges Pompidou / Musée National d'art moderne (Paris)**
Paris - New York, de juin à septembre 1977. / p.88, 97, 179
Paris - Moscou, de mai à novembre 1979. / p.97
Chefs d'Œuvre de Jackson Pollock, janvier à avril 1982, par Simon Abadie / p.93
Klee et la musique, d'octobre 1985 à janvier 1986. / p.99
Magiciens de la terre, de mai à août 1989. En même temps à la Grande Halle de la Villette. / p.180
Féminin - Masculin : le sexe et l'art, d'octobre à février 1996. / p.162
Big Bang, de juin à avril 2006. / p.115
Walker Evans, d'avril à août 2017. / p.119
Tadao Ando, d'octobre à décembre 2018. / p.163
Cubisme, d'octobre 2018 à février 2019. / p.118, 142, 171
Victor Vasarely, le partage des formes, de février à mai 2019. / p.100, 139, 142
Ellsworth Kelly : fenêtres, de février à mai 2019. / p.110
Dora Maar, juin et juillet 2019. / p.119
Préhistoire, une énigme moderne, de mai à septembre 2019. / p.107, 146
- **Claire Copley Gallery (Los Angeles)**
Installation de Michael Asher, en 1974. (Mois?) / p.85
- **Cologne (Allemagne)**
L'exposition artistique internationale de l'association exceptionnelle des amis de l'art et des artistes d'Allemagne occidentale dit « Sonderbund », 1912 / p.13, 28, 29, 30, 64, 132, 179
- **Dwane Main Gallery (New York)**
West Wall of Dwane Main Gallery, commissariat de William Anastasi en 1967. (Mois ?) / p.85

- **États-Unis (sites divers)**
 - King Tut Tour*, de novembre 1976 à septembre 1979. / p. 95
 - National Gallery of Art (Washington DC), de novembre à mars 1977.
 - Field Museum of Natural History, Chicago, d'avril à août 1977.
 - Nouvelle Orléans museum of Art, de septembre 1977 à janvier 1978.
 - Los Angeles County Museum of Art, de février à juin 1978.
 - Seattle Art Museum, de juillet à novembre 1978.
 - The Metropolitan Museum of art (New York), de décembre 1978 à avril 1979.
 - M. H. de Young Memorial Museum (San Francisco), du juin à septembre 1979.
- **Ferus Gallery (Los Angeles)**
 - Andy Warhol : Campbell's Soup Cans*, juillet 1962. / p.70, 85
- **Fondation d'entreprise Ricard (Paris)**
 - Learning From Looking*, par Pierre Leguillon, mars et avril 2019. / p.111
- **Fondation Louis Vuitton (Paris)**
 - Jean-Michel Basquiat, d'octobre 2018 à janvier 2019. / p.117, 165
 - Retrospective Egon Schiele, d'octobre 2018 à janvier 2019. / p.117
 - Collection Courtauld : le parti de l'impressionnisme*, de février à juin 2019. / p.117, 141
- **Fondation Prada (Venise)**
 - Jannis Kounellis*, de mai à novembre 2019. / p.173
- **Fonds Hélène et Edouard Leclerc (Landerneau)**
 - Cabinets de Curiosités*, de juin à novembre 2019. / p.107, 146
- **Fondation Yvon-Lambert, hôtel de Caumont (Avignon)**
 - Coollustre*, de mai à septembre 2003, commissariat d'Éric Troncy. / p.147
 - Blooming, a scattering of Blossoms and other Things*, Lilly van de novembre à décembre 2007. / p.76
- **Galerie des Beaux-Arts de Georges Wildenstein (Paris)**
 - Exposition Internationale du Surréalisme*, janvier et février 1938. / p.84
 - *Ciel de roussettes (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle)*, par Marcel Duchamp.
- **Galerie Dobychina (Saint-Pétersbourg)**
 - Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 (zéro-dix)*, de décembre 1915 à janvier 1916. / p.37
- **Galerie Iris Clert (Paris)**
 - Le Vide* par Yves Klein, d'avril à juin 1958. / p.84
- **Galerias nationales du Grand Palais (Paris)**
 - Monet*, de septembre 2010 à janvier 2011, commissariat d'Hubert Le Galle. / p.167
 - Carambolages*, de mars à juillet 2016, commissariat de Jean-Hubert Martin. / p.173
 - Lune*, d'avril à juillet 2019. / p.107, 141, 146
 - Retrospective Mirò*, d'octobre 2018 à février 2019. / p.142, 165, 168

- **Galeries nationales du Petit Palais (Paris)**
 - Oscar Wilde : l'impertinent absolu*, de septembre 2016 à janvier 2017. / p.158
 - Anders Zorn : le maître de la peinture suédoise*, de septembre à décembre 2017. / p.158
 - Fernand Khnopff : le maître de l'énigme*, de décembre à mars 2019. / p.158
- **Grande Halle de la Vilette (Paris)**
 - Bêtes et Hommes*, de septembre à janvier 2007. / p.161
 - Toutankhâmon : le trésor du pharaon*, de mars à septembre 2019. / p.158
- **Judson Gallery (New York)**
 - The Street* par Claes Oldenburg, 1960. / p.85, 87, 88
- **Cassel (Allemagne)**
 - Documenta I*, de juin à septembre 1955. / p.92
- **Kunsthalle de Berne (Allemagne)**
 - When Attitudes Becomes Forms*, mars et avril 1969, commissariat d'Harald Szeeman. / p.58
- **Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MacVal)**
 - Persona Grata*, d'octobre à février 2019. / p.107
- **Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris (Paris)**
 - Sigmund Freud, du regard à l'écoute*, d'octobre à février 2019, commissariat de Jean Clair. / p.116
- **Musée d'ethnographie de Neuchâtel**
 - Home Sweet Home*, de juin à septembre 2013, commissariat de Bernard Knodel. / p. 118
- **Musée des beaux arts de Calais.**
 - Conquête Urbaine*, d'avril à novembre 2019. / p.113
- **Musée de la chasse et de la nature (Paris)**
 - Safaris/Safarix*, de mars à septembre 2016, commissariat de Claude d'Anthenaise. / p.165
- **Musée de l'Orangerie (Paris)**
 - Franz Marc - August Macke*, de mars à juin 2019. / p.5
- **Musée d'Orsay (Paris)**
 - Orsay vu par Julian Schnabel*, d'octobre 2018 à février 2019. / p.117
 - Vang Gogh / Artaud, le suicide de la société*, de mars à juin 2014. / p.132
- **Musée du quai Branly-Jacques Chirac (Paris)**
 - Les Forêts Natales*, d'octobre 2017 à janvier 2018. / p.105
 - Enfers et Fantômes d'Asie*, d'avril à juillet 2018. / p.6
 - Madagascar*, de septembre 2018 à janvier 2019. / p.105
 - Océanie*, de mars à juillet 2019. / p.105
 - Felix Fénéon (1861-1944) Les arts lointains*, de mai à septembre 2019. / p.105, 142
- **Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam)**
 - Viewing Matters: Upstairs*, (mois ?), 1996, commissariat de Hans Haacke. / p.174

- **Museum of Modern art (New York)**
 - Cubisme and Abstract Art*, de mars à avril 1936. / p.55
 - Bauhaus 1919-1928*, de décembre 1938 à janvier 1939. / p.56
 - Useful Objects* (huit éditions entre 1938 et 1948. / p.70
 - Road to Victory*, de mai à octobre 1942, commissariat d'Herbert Bayer. / p.86
 - Postwar Design*, December 1945 - janvier 1946. / p.70
 - Good Design*, cinq éditions entre 1951 à 1955. / p.70
 - Juan Gris*, d'avril à juin 1958. / p.81
 - The New American Painting*, de mai à septembre 1959. / p.81
 - Claude Monet: Seasons and Moments*, de mars à mai 1960. / p.81
 - Americans*, de mai à août 1963. / p.81
 - Robert Motherwell*, de novembre 1965 à janvier 1966. / p.81
 - The Sculpture of Picasso*, d'octobre 1967 à janvier 1968. / p.6
 - In Honor of Dr. Martin Luther King*, d'octobre à novembre 1968. / p.81
 - Spaces*, de décembre 1969 à mars 1970. / p.61
- **Muséum d'Histoire naturelle de Paris (Paris)**
 - Météorites*, d'octobre 2017 à janvier 2019. / p.142
- **New York, Chicago, Boston (par ordre des venues)**
 - International Exhibition of Modern Art* (communément appelé l'*Armory Show*), 1913. / p.30, 31, 98, 114, 115, 179
- **Paris (site du Trocadéro)**
 - Exposition internationale des « Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne »* (dite aussi « Exposition Universelle »), de mai à novembre 1937.
 - *Exposition Van Gogh*, au pavillon français, commissariat de René Huyghe. / p.46
 - *La maison rurale en France*, au pavillon français, commissariat de G. H. Rivière. / p.46
- **Portikus (Francfort)**
 - Powerless Structures, n° III*, par Michael Elmgreen et Ingar Dragset, de février à mars 2001. / p.111
- **Royal Academy of Arts (Londres)**
 - A new Spirit in Painting*, de janvier à mars 1981. / p.140
- **Stedelijk Museum (Amsterdam)**
 - Dylaby*, août à septembre 1962, commissariat de W. Sandberg et Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, puis Per Olof Ultvedt. / p.58
- **Wallraf-Richartz-Museum (Cologne)**
 - Mission Moderne: the centennial Sonderbund exhibition*, d'août à décembre 2012. / p.179
- **Whitelaw Reid Mansion (New York)**
 - First Papers of Surrealism*, novembre 1942, commissariat d'André Breton. / p.84
 - *Sixteen Mile of String*, par Marcel Duchamp.

Annexe E

— Glossaire

N. B. Ce glossaire est issu des annexes du mémoire « Expographie : présenter la rencontre historique de deux civilisations et ses voix multiples. »¹ Si ces recherches avaient bénéficié de temps d'élaboration plus conséquents, il aurait été de rigueur d'indiquer la source première des mots utilisés. Malheureusement, il m'était impossible de réaliser cette tâche dans le temps imparti, mais c'est dans le but de pallier ce manque que des ouvrages sont proposés. Ils pourront donner au lecteur des informations pour remonter à la source des terminologies évoquées.

Dispositif de présentation

n. m.

Un « dispositif » peut être défini comme la « manière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine. » Cette définition générale, conjuguée à « présentation », convoque finalement l'expression « machine à exposer » qualifiant soit les musées enchaînant les expositions, soit les institutions dont les aménagements furent spécifiquement pensés pour générer de l'exposition. Quant au mot « machine », il n'est pas sans évoquer la *matrice*. Or, le terme de « matrice expographique », employé notamment par Jean Davallon lorsqu'il détermine le musée comme un complexe multimédiatique communicatif peut aisément s'adjoindre à « dispositifs de présentation ». En revanche, *l'expographie* va plus loin que la simple *présentation*, puisqu'elle ne se limite pas à un agencement dans l'espace (qui relèverait de la scénographie), mais en appelle à la création d'un mode d'expression spécifique.

• Pour approfondir, voyez :

HURLEY Cécilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », *Culture & Musées* n°16, 2010.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages, Paris, 2014.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Culture & Musées*, 1992.

¹ Voir « Expographie : présenter la rencontre historique de deux civilisations et ses voix multiples. », mémoire d'étude de Lou Desance, soutenu en mai 2018 à l'École du Louvre, sous la direction de Cécilia Hurley-Griener.

Edutainment

n. m.

Néologisme qui serait apparu sous la plume de Bob Heyman (selon la page Wikipédia du terme), producteur de documentaire pour la National Gallery.

Composé des mots anglo-saxons « *education* » et de « *entertainment* », il pourrait être traduit en français par « loisir éducatif ». Il s'agit, par conséquent, d'introduire ou de constater une valeur ludique dans la délivrance d'un savoir.

Dans le cadre du champ muséal (Desvallées et Mairesse, 2010 : pp. 46 à 48), *l'édutainment* est un enjeu pour de nombreux musées qui tendent à faire montre de plus de pédagogie dans la communication d'un savoir souvent abstrait. C'est d'ailleurs, pour certains spécialistes de la médiation, une solution à l'intéressement, renouvelé ou renforcé, des publics envers les manifestations culturelles de type musées ou expositions.

L'enfant est la cible première de ce genre de dispositif, mais les adultes sont pourtant tout aussi susceptibles d'apprécier une approche dynamique et divertissante des arts et des sciences dont le matériau est plus souvent transmis de façon livresque.

• Pour un approfondissement de la question, voyez :

Balloffet P., Courvoisier F., Agier J., *From the museum to the amusement park: opportunities and risks of edutainment*, Haute école de gestion Arc - HEC Montréal - Rouen Business School, 2011 [en ligne : <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/43374/>].

Expôt

n. m.

F. Mairesse et A. Desvallées abordent *l'expôt* à partir de la définition qu'ils donnent de l'exposition. La première occurrence du terme dans la rubrique « exposition » est trouvée par le biais d'une citation de Jean Davallon : « Ce terme [exposition] [...] désigne à la fois l'acte de présentation au public (les expôts) et le lieu dans lequel se passe cette présentation » (Desvallées et Mairesse, *Concepts clés de muséologie*, p.36)

Ensuite, le lecteur trouve pour définition plus précise : « [...] **Chacun des éléments présents au sein de l'exposition (objet de musée, substituts, textes, etc.) peut-être défini comme un expôt.** » (p.37). Enfin, la rubrique de F. Mairesse et A. Desvallées poursuit en ajoutant : « Les expôts au sein de l'exposition fonctionnent comme des signes (sémiologie) et l'exposition se présente comme un processus de communication, la plupart du temps unilatéral, incomplet et interprétable de manière souvent très divergente » (p.38).

Dans le *Manuel de Muséographie* (De Barry et Tobelem, 1998 : 223-224) André Desvallées renseigne ceci : « il peut s'agir d'un simple objet de musée, d'une unité écologique ou même d'une installation complexe [...] Le terme français expôt a été proposé en 1976 comme équivalent du terme anglais *exhibit*. Dans l'une et l'autre langue, le même terme peut désigner une unité plus complexe formant une petite exposition en soi. »

Notons que pour cette étude, le terme ne désigne pas un ensemble d'objets (pour cela nous avons favorisé l'expression « bloc événement » ou d'« unité de présentation »), mais un objet tangible et spécifique (muséalie, textes, notices, cimaise ou tout autre outil muséographique).

• Pour un approfondissement substantiel, voyez :

Davallon J., *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.

• Pour retrouver les références dans leur intégralité, voyez :

Desvallées A., Mairesse, F., *Concepts clés de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2010.

Desvallées A. dans De Bary, Tobelem (dir.) *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz : Segquier, 1998.

Expographie

n.f.

« L'expographie est l'art d'exposer. Le terme est proposé en 1993, en complément de muséographie pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace. [...] Elle vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition » (Desvallées A. dans De Bary, Tobelem, 1998 : P. 221)

Les concepts clés de Muséologie de Desvallées et Mairesse (2011) ajoutent ceci : « Ces deux niveaux — la présentation et l'exposition — permettent de préciser les différences entre scénographie et expographie. » (p.38)

Voici comment nous l'interprétons : le premier niveau, la présentation, correspond en fait à « montrer » et donc à « utiliser les expôts pour meubler l'espace » (p.38). Cela relèverait donc de la scénographie ; la mise en scène des expôts ; l'écriture (graphie) par l'espace. Le second niveau, l'exposition, correspond à la « communication » et entraîne donc « la recherche [du] meilleur mode d'expression [du] meilleur langage pour faire parler les expôts » (p.38). S'engage ainsi une conjugaison entre les expôts et leurs « signes » (Jean Gabus : 1991) et relie de fait, le terme « expo » et « graphie », la mise en écriture des sens des expôts pour délivrer un message interprétable par le public. L'expographie dépasse donc la scénographie en ce

qu'elle articule l'agencement spatial et les sens alloués aux diverses couches de l'objet, en vue de leur monstration et de leur communication. Tandis que la scénographie est un jeu dans l'espace qui, s'il est lui aussi susceptible de délivrer un message, n'interagit pas forcément avec le sens des objets et avec le public simultanément.

• Pour retrouver les références dans leur intégralité, voyez :

Desvallées A., Mairesse F., *Concepts clés de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2010.

De Bary M. -O. ; Tobelem J. - M. (dir.), *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz : Seguiet, 1998.

• Pour un approfondissement substantiel, voyez :

Davallon J. « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées*, n°16, 2010.

Desvallées A., « A propos de scénographie et de muséographie », In *le Futur antérieur des musées*, éd. du Renard, Paris, 1991.

Muséalie (ou *Muséalia*)

n.f.

C'est un néologisme pouvant être remplacé par « objet [de musée] ». Les pages 59 à 63 des *Concepts Clés* permettront aux lecteurs de trouver une définition approfondie du terme et de sa théorisation *via* le prisme muséal. Voici quelques extraits de ces pages visant à fournir au lecteur une base de réflexion pour aborder le thème : « **Un objet de musée est une chose muséalisée** [...] à travers son travail d'acquisition, de recherche, de préservation et de communication, il est donc permis de présenter le musée comme l'une des grandes instances de "production" des objets » (p. 60). En somme, la *chose* est extirpée du concret du quotidien (de son contexte direct de création) et intègre le musée emportant un remaniement de ses valeurs et de ses significations. Ce n'est plus sa valeur d'usage qui sera utilisée, mais sa valeur à présenter l'usage qui en était fait (par exemple). Ceci effectif, la *chose* est devenue *objet* en passant par le filtre muséal. L'action qui consiste en cela est la muséalisation. En réalisant cette action, le musée crée des objets [de musée], des muséalies.

Il demeure que les qualifications du *pourquoi* et du *comment* s'activent la muséalisation, son rayon d'action ainsi que ses effets, sont encore ouvertes. À notre sens, les nouvelles technologies et la manière différente d'approcher la visite vont amener une redéfinition de ce qui est, ou n'est pas authentique dans le musée. Les recherches quant à *l'edutainment* montrent, d'ailleurs, que le visiteur n'est plus forcément à la recherche prioritaire de l'authenticité.

Mairesse et Desvallées nous apprennent également que la muséologie est cette « vraie chose » à mettre en opposition aux substituts (moulages, copies, photos, etc.) (p. 37). Suivant cette description, les quatre photographies, les deux copies d'œuvres peintes originales, le fac-similé ainsi que les vidéos présentées dans *L'Inca et le Conquistador* ne sont pas des « objets de musée », pourtant, force est de constater qu'une photographie de site archéologique, quand elle est ainsi utilisée, devient un objet signifiant l'Histoire. Sa valeur documentaire devrait être considérée comme un objet de musée (ou muséologie) en ce que, sinon, la qualification d'« objet de musée » ne peut que difficilement s'apparenter aux collections des musées d'histoire ou aux muséums de sciences naturelles... Pour pallier cela, A. Desvallées (De Bary et Tobelem, 1998 : 246) utilise le terme de « substituts concrets de vraies choses », mais est-ce suffisant ?

• Voyez :

Desvallées A., Mairesse, F., *Concepts clés de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2010.

De Bary M. -O. ; Tobelem J. - M. (dir.), *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz : Segquier, 1998.

Propos // Programme // Discours

Voici comment nous entendons l'usage de ces termes au cours du développement :

Le discours est ce que l'on montre, le message que l'on transmet, par le moyen de l'exposition. Il n'y en a, en règle générale, qu'un par exposition.

Le propos est ce qui motive le discours. Un discours peut être enrichi de plusieurs propos.

Le programme est la manière dont il est prévu d'agencer les dispositifs (de communication, de présentation, les expôts, les supports, les contraintes liées à la conservation, etc.) selon les propos du discours. Par exemple : la première section établira ceci par le biais de cela, la deuxième, cela par le biais de ceci, la troisième abordera ce propos du discours en se servant de..., etc.

Le discours expographique

M. S. Poli propose cette définition : « [...] expression du sens global (ou du concept) élaboré par les concepteurs à partir de l'ensemble des technologies et des registres — verbaux et non verbaux — mis en œuvre dans l'exposition [...] Conçue en amont du texte, qu'il détermine et organise [il] est la thèse que défendent les concepteurs sur la collection d'objets exposés et que l'institution communique aux visiteurs en utilisant toute les ressources et outils muséographiques à sa disposition. On utilisera le concept de *discours expographique* lorsqu'il sera fait référence au contenu sémantique du message global transmis par une exposition, tant

au niveau micro-structurel qu'au niveau macro-structurel » (*Le texte au musée : une approche sémiotique*, 2003, p. 88).

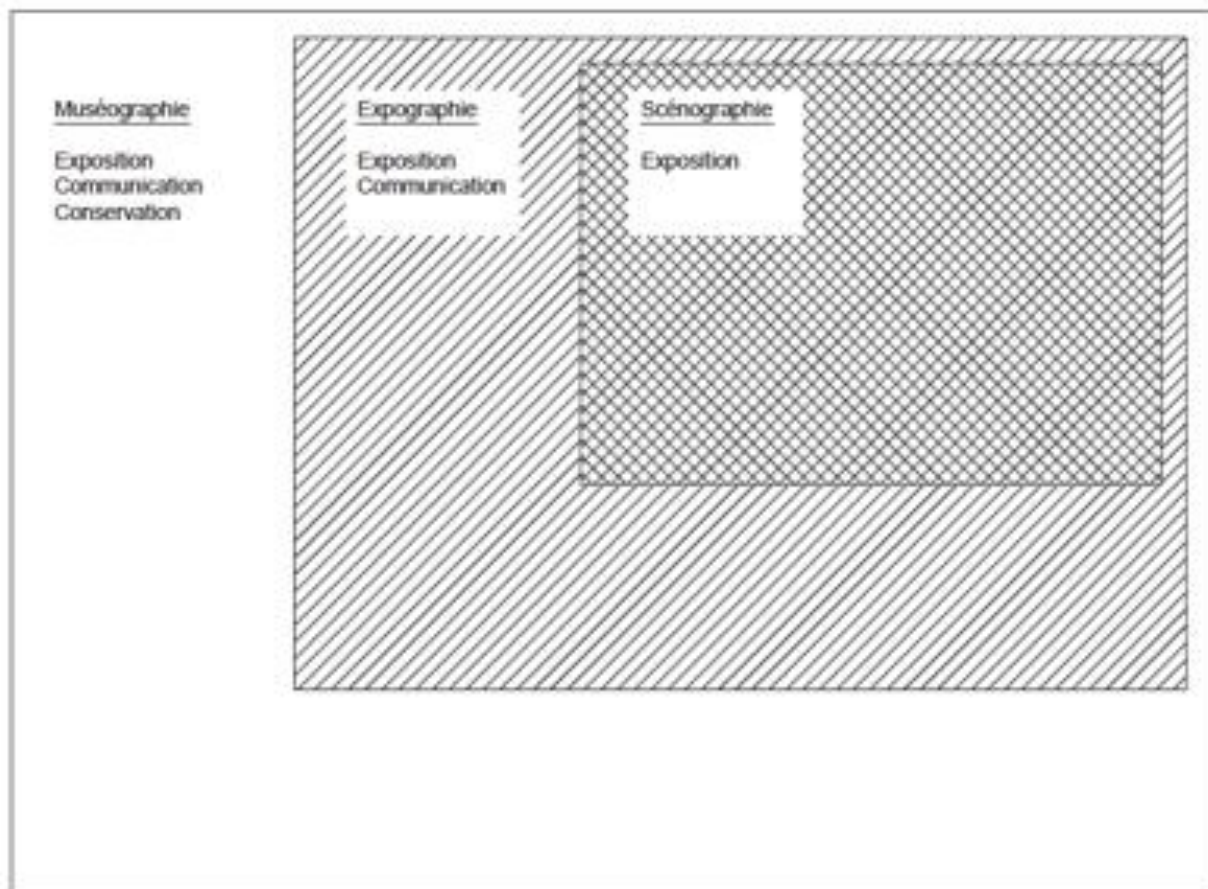


Schéma (très simplifié) démontrant les champs d'application respectifs de la scénographie, de l'expographie et de la muséographie.
© ECAL et HEAD Genève, janvier 2009.

Annexe F

— Bibliographie additionnelle : recommandations de lectures.

Nb. Les livres indiqués ci-dessous sont des sources d'informations susceptibles d'enrichir mon propos d'informations supplémentaires ou de contradictions pertinentes. Le temps imparti et les pistes choisies ne permirent pas la lecture de ces ouvrages et documents, mais du fait de leur apparente utilité pour aller plus loin, en voici la liste.

Nb Bis. Les sources (ouvrages, catalogue littéraires grise et périodiques) sont ici mêlées.

Sur le white cube :

Nb. Ce sont des articles dont nous avons eu connaissance, mais auxquels nous n'avons pas eu accès.

FALGUIÈRES P., « Inside the White Cube. In more senses than one », dans *Exhibition. Documents for Contemporary Art* (STEEDS Lucy, dir.), Whitechapel / Londres : Mit Press, 2014.

LAVRADOR J., « Grandeur et décadence. Soixante ans de cube blanc », *Beaux Arts Magazine* n° 298, 2009.

ZABEL I., « The return of the White Cube » dans *Manifesta journal* n° 1, « The Revenge of the White Cube ? », Amsterdam : International Foundation Manifesta, printemps/été 2003.

Sur le rôle (social) du musée et des arts :

BAUDRILLARD J., *La société de consommation*, Paris : Gallimard, 1996.

BORDAZ R., *Le Centre Pompidou : Une nouvelle culture*, Paris : Ramsay, 1977.

BOURDIEU P., *Les Héritiers* [1964], Paris : Édition de Minuit, 2016.

BOYLAN P., *Museums 2000 : Politics, people, professional and profit*, Oxon : Routledge 1992.

BAYARD D., **BENGHOZI P.-J.**, *Le tournant commercial des musée en France et à l'étranger*, Paris : la Documentation française, 1993.

CARBONNEL B. M., *Museum studies : an anthology of Context*, Cambridge : Wiley-Blackwell, 2004.

CHAKRABARTI D., *Museum in Late Democracies*, Humanities Research Vol. IX, N°1, 2002.

CLAIR J., *Paradoxe sur le conservateur*, Caen : L'Echoppe, 1988.

- DAGONET F.**, *Le Musée sans fin*, Seyssel : Champ Vallon, 1982.
- ECO U.**, « A Theory of Expositions » [1967], *Travels in Hyperreality*, Londres : Pan Books & Picadors, 1987.
- GENETTE G.**, *L'oeuvre de l'art*, Paris : Le Seuil, 2010.
- KRAUSS R.**, « Le musée sans murs du postmodernisme », dans Cahiers du MNAM n°17-18, « L'œuvre d'art et son accrochage », Paris : Centre Pompidou, 1986.
- LORENTE J. P.**, *Cathedral of Urban Modernity*, Gijón : Scolar Pr, 1998.
- MAIRESSE F.**, *Le droit d'entrer au musée*, Bruxelles : Editions Labor 2005.
- POMIAN K.**, « Le musée face à l'art de son temps », *Cahiers du MNAM : L'art contemporain et le musée* (hors série), Paris : Centre Pompidou, 1989.
- MONNIER G.**, *L'art et ses instituts en France. De la Révolution à nos jours*, Malesherbes : Folio, 1995.
- POULOT D. et BALLÉ C.**, *Musée en Europe, Une mutation inachevée*, Paris : La Documentation française, 2004.
- SEROTA N.**, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres : Thames & Hudson, 1996.
- SHERMAN D., RHOGOFF I.**, *Museum Culture*, University Of Minnesota Press, 2004.
- VIATTE G.**, « Un musée ne doit pas s'enfermer dans un point de vue », Entretien avec Nicolas Journet, *Sciences Humaines : Les Grands dossiers* n°3, juin-août 2006, p. 7.
- WITCOMB A.**, *Re-imagining the museums : beyond the Mausoleum*, Oxon : Routledge, 2003.

Au sujet des publics des arts et de la visite culturelle :

- CAILLET E., LEHALLE E.**, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- CEFAÏ D. PASQUIER D.** (dir.), *Les Sens du public*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.
- EIDELMAN J., GOTTESDIENER H., LE MAREC J.**, « Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation », *Culture et Musée*, Hors-Série, 2013., p. 73-113.
 Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/culturemusees/720?lang=en> [19.08.19]
- SCREVEN, C.G.** « The Effectiveness of Guidance Devices on Visitor Learning », *Curator : the Museum Journal* n°18, 1975, pp. 219-243.
 Disponible en ligne : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.2151-6952.1975.tb01257.x>
- GOTTESDIENER H.**, *Le public du musée national d'art moderne en 1990*, 1990.

Sur la question de l'objet exposé et ses valeurs :

BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, Paris : Denoël, 1968.

HAINARD J. et KAEHR R., *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : musée d'ethnographie, 1984.

PEARCE S., *Museums, Objects and Collections*, Washington : Smithsonian Book, 1993.

Sur les techniques d'exposition et les dispositifs de présentation :

BLOIS Y. - A., « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », dans Cahiers du MNAM n°29 : « En revenant de l'expo », Paris : Centre Pompidou, automne 1989.

COULANGEON P., *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris : La Découverte, 2010.

DESVALLEES A., « A propos de scénographie et de muséographie », dans *Le Futur antérieur des musées*, Paris : Éditions du Renard, 1991.

DROUGUET N., GOB A., *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2004.

DUBIN S. C., *Display of power, Memory and Amnesia in the American Museum*, New York : NYU Press 1999.

GORGUS N., *Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

GOTTESDIENER H., *Évaluer l'exposition*, Paris : la Documentation française, 1987.

GRUNBERG C., « The Politics of Presentation : The Museum of Modern Art. New York », dans *Art Apart : Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester : Marcia Pointon Edition, 1994.

GUELTON B., *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris : L'Harmattan, 1998.

HULTÉN P., « Le musée, lieu de communication », *Skira*, n°75, 1975.

LEVASSEUR M., VERON E., *Ethnographie de l'exposition*, Paris : Bibliothèque Publique d'Information (BPI) du Centre Pompidou, 1989.

MICHAUD Y., *L'artiste et les commissaires*, Paris : Jacqueline Chambon, 1989.

MONPETIT R., « une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Culture & Musée* n°9, 1996., pp.55-103.

WEST T., « Ciré dans les musées », *Les Cahiers du MNAM : l'œuvre et son accrochage*, n°17-18, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.

À propos de la « muséographie du chef d'œuvre » :

CHAUMIER S., « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception » *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 21-43.

CONORT L., *Patrimoine culturel immatériel et muséographie : l'exemple du Musée du Quai Branly*. Mémoire d'étude de muséologie (Sous la direction de Michel Colardelle), Paris : Ecole du Louvre, 2007.

DE L'ESTOILE B., *Le goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 2007.

KIESLER F., *Contemporary Art Applied to the Store and its Displays*, New York : Brentano's, 1930.

MAZE C., POULARD F., VENTURA C., *Les musées d'ethnologie : culture, politique et changement institutionnelle*. Lassay-les-châteaux : Edition du comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

POINSOT J.-M., « L'exposition, objet du débat esthétique », lettre de l'OCIM, n°50, 1997.

PRICE S., *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du Quai Branly*, Paris : Denoël, 2011.

PRICE S., *Paris Primitive : Jacques Chirac's museums on the Quai Branly*, Chicago : University of Chicago, 2007.

Divers :

BENHAMOU F., *L'économie de la culture*, Paris : La Découverte, 2004.

GLICENSTEIN J., *L'invention du curateur : Mutations dans l'art contemporain*, Paris : Presse Universitaire de France, 2015.

HUNTER S., « Introduction », dans *The Museum of Modern Art, New York : The History and the Collection*, London : Thames and Hudson, 1984.

MOULIN R. (dir.), *Sociologie de l'art*, actes du colloque de 1985. éd. La Documentation Française 1986, Paris : L'Harmattan, 2000.

WHITE H., WHITE C., *Canvases and Careers : institutional Change in the French Painting World*, New York /London : J. Wiley and Sons, 1965.

Annexe G

— Exemple d'étude / questionnaire de public, au sujet du white cube

- Exemple n° 1 : pour une exposition temporaire :

Étude de réception de la muséographie de l'exposition * titre de l'expo *

Activité :

Age :

Avez-vous apprécié
l'exposition ?

Pour quelles raisons ?

Que pensez-vous de
sa scénographie et des
couleurs choisies ?

D'autres couleurs de
murs auraient-elles été
pertinentes ?

Auriez-vous préféré
que les murs soient
blancs ?

La disposition des
cartels et des
panneaux de salles
vous a-t-elle
convenu ?
Pourquoi ?

Avez-vous déjà visité
une exposition sur
** nom de l'artiste ** ?

Avez-vous des
suggestions pour une
présentation différente,
ici ou en général ?

Pouvez-vous citer une
exposition (*tous sujets*
confondus) dont la
scénographie vous a
particulièrement plu ?

Pourquoi ?

Autres remarques ?
.....
.....

- Exemple n° 2 : pour une collection permanente :

Étude de réception de la muséographie permanente de * nom du site *

Activité :

Age :

Appréciez-vous ce musée ?

Pour quelles raisons ?
.....
.....

Que pensez-vous de la scénographie des collections permanentes ?
.....
.....
.....

Aimeriez-vous que les murs soient d'une autre couleur que le blanc choisi ?
.....
Pourquoi ?

Trouver-vous que les informations soient facilement identifiables?
Pourquoi ?

Qu'auriez-vous aimé voir / apprendre de supplémentaire ?
.....
.....

Pensez-vous que des
dispositifs de
présentation plus
novateurs erraient
pertinents ici ?

*(écrans suspendus, salles
rondes, salles
immersives...)*

Existe-t-il un musée d'art
moderne et
contemporain que vous
préférez ?
Pourquoi ?

Dans un musée d'art
contemporain, cherchez-
vous en premier à :
enrichir votre culture
générale
ou à contempler
l'esthétique des
œuvres ?

Autres remarques

Annexe H

— Remarques, conseils et ajouts à l'issue de la soutenance.

Convergences architecturales ? Deux musées similaires pour deux idées opposées.

En complément de la page 127 et des sous-chapitres « Le white cube à l'épreuve de la « muséologie de passage » et « Prospective : vers un cube transparent ouvert sur la nature ? », Cécilia Hurley Griener et Hélène de Talhouët soulignent les étranges point de ressemblance de la Neue Nationalgalerie de Berlin et du musée d'art de São Paulo, inaugurées en la même année de 1968. Bien que les deux musées soient finalement très similaires dans leur forme achevées, ils sont dus à des architectes dont les idées moteurs semblent être diamétralement opposées. Par cette naissance commune les faisant ressembler à des faux-jumeaux, l'usage du verre et l'architecture muséale prend, en cette année 1968, deux chemins différents ainsi matérialisés par ces deux constructions.

Lina Bo Bardi (1914 — 1992) est l'architecte en charge du musée d'art de São Paulo (MASP). Prônant des organismes architecturaux en lien avec le corps social, répondant aux demandes de mixité et d'inclusivité de tous dans les institutions qui font la vie des villes, c'est assez naturellement que le dessin du musée d'art de São Paulo s'ouvre sur la ville et sur les rues, (re)connectent les arts à un tout, plus qu'il ne les enferme dans une capsule. Dans la lignée de l'usage des termes « organisme » et « corps » tant pour le social que pour son architecture, Lina Bo Bardi utilisait le terme de « substance » pour parler des matériaux qu'elle « empruntait » au monde afin de livrer cette architecture sociale. Le résultat en est ce musée au baies vitrées gigantesques et aux salles caractérisés très typiquement par l'absence de cimaises est de cloisons de séparations ; les œuvres sont tantôt portées par des pans de verres, tantôt par des chevalets, le but étant que le support soit le plus discret possible et que les œuvres se rencontrent comme des humains marchands librement dans une grande pièce sans murs. À l'extérieur un portique rouge semble encrer le cube de verre. On ne présente plus l'analogie avec le portique grec et les arts (d'autant que là où le MASP est, s'étendait auparavant le Palais du Trianon), toutefois pouvons souligner l'importance du regard vers le *forum* dans la sphère muséale à cette époque (en témoigne le Centre Pompidou à venir.) D'ailleurs, la page Wikipédia sur la question abonde en tout point en ce sens : « le projet du MASP fut de créer un espace transparent, libre et flexible dans lequel était neutralisée toute

médiation entre le bâtiment et l'œuvre d'art. Ce concept novateur sera repris par le projet du Centre Beaubourg en 1977. »²



Musée d'art de São Paulo en 1983. © tous droits réservés / Worldskills

Vue de l'entrée de la Neue Nationalgalerie de Berlin avec au premier plan un *Stabile* de Calder. © wikipedia / BY-SA 2.0.

Ludwig Mies van der Rohe, de son côté de l'équateur, préparait alors les plans de la Neue Nationalgalerie de Berlin, inaugurée en 1968. Puisque les principes moteurs de Mies von der Rohe furent déjà évoqués dans le corps du texte, utilisons ceci, en guise de résumé : « Les salles du musée se trouvent dans le soubassement habillé de granit. La galerie supérieure est une prouesse architecturale et technique : aucun mur porteur, seuls huit pylônes supportent un immense toit à caissons protégeant des parois de verre en retrait. La structure, réduite à l'essentiel, donne l'impression d'une extrême légèreté. »³ Cela n'est pas sans évoquer la Fondation Cartier pour l'art contemporain où le premier niveau entre en contradiction avec le sous-sol qui reproduit l'encloisonnement des arts dans des box hermétiques. Ces musées en apparence similaires, présentent pourtant les deux façons de concevoir le verre et la transparence dans la présentation des arts. L'un élève et projette les arts dans les rues laissées visibles, l'autre enterre et isole du reste du monde et de son agitation.

« Surveiller et Punir », un texte pertinent à l'aune de ce mémoire.

En complément des considérations faites autour de la page 143 visant à questionner les limites du white cube et ses aptitudes à l'autoritarisme (voir : « 2. le white cube une barrière

² Page Wikipédia concernée : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lina_Bo_Bardi#Musée_d'Art_de_Sao_Paulo_MASP. [15.09.19].

³ Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Neue_Nationalgalerie. [15.09.19].

pratique et symbolique ? »), il est hautement pertinent de poursuivre l'analyse sous le prisme des écrits de Michel Foucault, dont notamment *L'Ordre du discours* (1970) et *Surveiller et Punir* (1975) qui décrivent les mécanismes du *dispositif* en tant qu'instrument de répression mis en place par les détenteurs du pouvoir, ou de l'autorité, afin de rester garant de ce pouvoir et de continuer à l'exercer sur le reste d'un groupe. Selon les principes énoncés par les textes de Michel Foucault, il est possible de catégoriser le musée comme institution disciplinaire dont le dispositif de présentation⁴ des œuvres agit comme un dispositif de contrôle et de sauvegarde d'un ordre établi par un groupe de connaisseurs implicitement ou explicitement garant de l'ordre des choses muséales selon leur ordre propre d'idée.

Le dispositif se met en place, en premier lieu, par l'établissement d'un système de représentation par lequel il « entend exercer un contrôle social, une régulation par la représentation. »⁵ Cela est retrouvé dans l'exposition d'art que ce soit sous la plume de Giorgio Agamben ou de celle de Jean Davallon qui, tout deux, démontrent combien le *dispositif* est présent puisqu'il induit un comportement (silence et réserve, observation et réflexion — et nous ajouterons négation du *soi* et contorsion de l'esprit), une auto-régulation dans un système où l'on est plus maître de notre situation.

L'« atteinte au corps » est une autre des caractéristiques du dispositif répressif qu'échafaude Foucault qui correspond également au dispositif de présentation en white cube. Nous avons effectivement vu combien, dans cet espace, le « self », le soi, ou plus concrètement, le confort de visite, ou la liberté de mouvement (tant moraux que physiques) sont grandement limités et/car régies par des codes restrictifs.

Relevons aussi, par exemple, que la « suspension du temps » est un outil que les dispositifs de pouvoir comprennent en leur matrice afin de garder l'ordre contrôleurs/contrôlés, dominant/dominé, sachants/non sachants.

Notons enfin qu'à la différence de la prison, le visiteur vient de lui-même au musée, mais il n'est pas inutile de rappeler que venir au musée est une « corvée » culturelle pour beaucoup, qui demeurent « apeurés » par cette institution (ou bien qui ne sont pas rassurés et hors de leur repère une fois qu'ils la pénètrent), et passer ses portes vont par de voir social plus que par réelle envie ou sentiment de beauté / de sécurité.

⁴ Nous renvoyons le lecteur au glossaire ainsi qu'aux auteurs cités à cet effet, à savoir Cécilia Hurley-Griener et Giorgio Agamben et Gilles Deleuze.

⁵ Voir Stéphane Lojkine « cours d'initiation à *a french theory* », mars 2012 : http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/Foucault_SP.php [15.09.19].

Dans *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir* (2013), Simon Lemoine avance que le dispositif aujourd'hui (musée, centres commerciaux, écoles élémentaires, prisons, etc.) ne domine pas forcément l'individu, mais permet au sujet une plus grande expression que ce que Foucault décrit plus amèrement. Toutefois cette marche de manoeuvre sert avant tout à l'individu à se faire sujet même de son assujettissement. Il referme ainsi la boucle du dispositif qui permet de faire croire aux personnes le perpétrant qu'elles sont libres de choisir de se mettre sous sa coupe. Ce faux choix, cette illusion de décision est retrouvée dans le musée où le visiteur accepte de s'en remettre à l'expertise unique de l'expert, bien que ce dernier le lui veuille pas entièrement du bien, mais car, premièrement il croit que cela lui est bénéfique et deuxièmement il pense être maître de son choix, mais résilience ou non de la part du public, le commissaire reste maître de la situation et de la prochaine exposition.

« Un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments (...). Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante (...), ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force (...). C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. »⁶

Voir :

- Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Éd. Gallimard 1971.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975 ; Coll. Tel, 1993.
- Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence, 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49. Repris dans *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, texte n° 360. [Aussi connu sous le titre « Hétérotopies ».
- Simon Lemoine, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

⁶ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe*, Seuil, 1989, p. 35.

Fin.