



HAL
open science

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

Lou Desance

► **To cite this version:**

Lou Desance. Regard sur l'idéologie muséale du white cube : définition, histoire et effets du geste. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04479576

HAL Id: dumas-04479576

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04479576>

Submitted on 27 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Lou Desance

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

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 présenté sous la licence *Créative Commons*
CC BY NC ND



REMERCIEMENTS

Je souhaite faire part de mes remerciements à l'ensemble des personnes qui m'ont soutenue au cours de la rédaction de cette étude. Je remercie tout particulièrement la directrice de ces recherches, Madame la conservatrice du patrimoine et professeure à l'École du Louvre, Cécilia Hurley-Griener, pour son encadrement éclairé et bienveillant, ses indications de lectures et ses conseils précieux. Mes remerciements vont pareillement à Madame Hélène de Talhouët, pour avoir accepté d'être nommée personne-ressource. J'adresse également toute ma gratitude aux scénographes (Hugues Fontenas et Marc Valet), aux professionnels des arts et de la culture (Fanny Batac et Benjamin Curtet) et aux artistes (Charles Hascoët, Alexandros Vasmoulakis, Simon Leibovitz, Miryam Haddad et César Bardoux) qui voulurent bien m'accorder un peu de leur temps afin de répondre à mes questions. J'adresse enfin mes remerciements à mon entourage, dont j'ai pu fouiller les souvenirs de visite et solliciter les avis, ainsi qu'à ma mère, Claire, pour la relecture de ce travail.

SOMMAIRE

Introduction.....	1
Précis de « whitecubisation »	3
D'une nébuleuse pratique à la nécessité d'une définition théorique	10
Comment ?	16
Limites et délimitations	17
Histoire actualisée du white cube	21
Chapitre 1 : 1874 - 1920	
Préhistoire et naissances d'un espace	23
Fin de siècle parisien, impressionnistes et néo-impressionnistes	23
La matrice allemande	25
Lentement, mais sûrement les espaces se métamorphosent	29
Dernier stop à la préhistoire : les États-Unis d'Amérique	30
Chapitre 2 : 1920 - 1945	
Codifications et fixations de valeurs.....	33
1. POURSUITE DE L'EFFERVESCENCE ALLEMANDE	33
Le Bauhaus, lieu de construction d'un mur spécifique pour un art spécifique	34
Le rôle ambiguë de El Lissitzky	37
2. LE TOURNANT DÉCISIF DES ANNÉES 1930	39
L'épuration généralisée des musées européens	41
La primauté de la rencontre avec l'œuvre	41
Contre le temple, le début du règne de la flexibilité	43
L'Exposition Universelle de 1937 : la critique de l'intellectuel	45
Entre pédagogie de discours et simplification de la présentation	47
Les États-Unis et le MoMA	50
Premier ?	50
Le white cube dans la vitrine du MoMA	54
Chapitre 3 : 1945 - 1977	
Affirmation et mutations des valeurs du white cube	57
Introduction : crise existentielle	57
1. AFFIRMATION ET RADICALISATION D'UN SYSTÈME DE PERCEPTION	59
2. CONSOMMATION DE LA CRÉATION	62
Radicalisation et consommation : le rôle des galeries d'art, ces sanctuaires silencieux	62
Homogénéisation du dispositif, industrialisation des valeurs autour du commerce	65
3. LE WHITE CUBE DANS LES BAGAGES DE L'ART CONTEMPORAIN	71
Vecteur d'une liberté idéologique : focus sur AbEx et l'École de New-York	72
Le white cube en tant que solution aux défis donnés par la création contemporaine	74
Problème de digestion, fixation et mise à distance	75
Permet une adaptation aux formes contemporaines	79
Une histoire de cadre	82
Focus sur Yves Klein, 1958	83

Vers une hégémonie, transformation en un système	84
Contestations, réactions, propositions divergentes...	84
Absorption	87
Chapitre 4 : de 1977 à nos jours	
Usages et effets actuels : le white cube comme doxa ?	89
1. MAINTIEN DU CAP VERS L'OMNIPRÉSENCE (1977-2000)	91
Étude de cas de quelques rétrospectives choisies de l'artiste Jackson Pollock	92
Résistance à l'épreuve de la médiation et de la médiatisation	94
Focus sur le Centre Georges Pompidou et le Musée National d'art moderne	96
Des tentatives hors white cube pour satisfaire au spectacle et à l'évènement	96
Réadaptation au standard	99
Deux white cubes	101
2. LE WHITE CUBE FAISEUR D'ART	103
Le white cube, signe de l'art	104
Détermine la création d'aujourd'hui (et d'hier)	109
3. À L'ÉPREUVE DU MILLÉNAIRE (2000 -)	113
Usages (toujours fréquents) du white cube dans le paysages actuel	113
Quoi de neuf ? (Vers un renouveau ?)	122
Le cercle ?	122
Hybridation	123
Sophistication	124
Le white cube à l'épreuve de la « muséologie de passage »	125
Prospective : vers un cube transparent ouvert sur la nature ?	127
Mises en perspectives et discussions.....	136
1. DES MÉFAITS DU BLANC LE PLUS BLANC	138
2. LE WHITE CUBE UNE BARRIÈRE PRATIQUE ET SYMBOLIQUE ?	143
Véhicule de liberté ou système autoritaire ?	143
Silence et révérence	144
Un système qui n'autorise qu'un visiteur idéal	145
Une vision unique pour une histoire de l'art unique	146
En résumé, une doxa qui persiste grâce à sa sous-estimation ?	147
Un système élitiste et élitaire ?	149
3. REDONNER ACCÈS ET REDYNAMISER L'HISTOIRE DE L'ART	154
Introduction : l'utilité de redonner accès et de redynamiser, par moins de « neutralité ».	154
L'importance du contexte et de l'orientation contre la contemplation pure	160
Briser la zone de confort ?	164
Non sens ?	165
Le texte dans le mobilier du white cube	168
Concevoir l'histoire de l'art selon d'autres prismes	169
Conclusion	176
Bibliographie.....	182

Introduction

« Je ne connais pas un grand musée au monde du type Tate, MoMA ou Centre Pompidou qui ait osé dans ses collections permanentes un accrochage totalement différent. C'est l'extrême hégémonie », disait Laurent Le Bon en 2010, à propos du *White Cube*.¹ Et pourtant, que sait-on véritablement de ce moyen de présentation des arts omniprésent ? Rien, et il n'y aurait pas de honte à être historien de l'art et à n'avoir que rarement entendu ce terme car, quand bien même la notion ne serait pas inconnue, que dire de plus, hormis son admise forme carrée et sa présumée blancheur, son apparente neutralité, sa putative distance avec l'œuvre d'art et sa prétendue sobriété ? Et encore, tout ceci n'est justement que suppositions, car ce dont nous sommes certains c'est que retrait, neutralité, modération et pureté ne sont, dans le langage de l'exposition, que des chimères ! « Accrocher une œuvre seule sur un mur blanc a déjà un sens », poursuivait d'ailleurs Laurent Le Bon.²

Aussi le white cube³ est-ce bien davantage qu'un « mur blanc ». Si l'on se bornait à décrire ses atours plastiques, cela serait ne rien définir (ou très peu) du *Cube*, et tout resterait encore à dire. Cet espace possède également des contours mentaux car, c'est une pièce qui, en même temps qu'elle reçoit et expose l'art, reçoit et expose la vision que l'on a de cet art. Plus que quatre murs, mieux qu'un lieu de monstration, c'est un dispositif de présentation.

¹ Museum of Modern Art (soit MoMA), à New York. Laurent Le Bon, alors directeur du Centre Pompidou-Metz, dans « Faut-il souhaiter la fin du White Cube », article de Myriam Boutouille relatant les avis de Laurent Le Bon et d'Hubert Le Gall, designer et scénographe. Édité le 27 décembre 2010, *Connaissances des Arts* [en ligne].

² *Ibid.*

³ Si c'est le terme « white cube » qui est utilisé, et non pas « cube blanc », c'est car la théorisation idéologique qui donne tout son sens au concept fut dressée depuis l'Anglais. C'est sous ce nom-ci qu'il est d'ailleurs introduit en France, où il n'a pas tardé à être utilisé comme un nom propre. « Cube blanc » (ou « cube blanc ») renvoie à une conception davantage formelle et dont l'idéologie serait diluée dans la traduction littérale, tandis que le *white cube* fait référence à tout un système complexe permis par un espace spécifique. Ajoutons que l'usage des néologismes *whitecubisation* (pour qualifier la transformation d'un espace selon le principe du white cube) et *whitecuboclaste* (pour qualifier un lieu, une posture ou un geste tendant à rompre les principes du white cube, à sortir de sa mise en place, à le refuser), seront parfois utilisés dans le strict contexte du corps du texte de cette étude. Si certains l'écrivent avec des majuscules, il fut ici préféré de le transformer en nom commun et de garder le mot en lettres minuscules — après tout, n'est-il pas *trop* commun justement ? — ; cela vise également à simplifier la lecture. Enfin, afin de limiter la répétition à outrance du terme white cube, celui-ci sera aussi qualifié *Cube* mais il ne faudra pas y voir une variante matérielle ou idéologique. « Système », « geste muséographique » ou encore « dispositif » seront aussi utilisés dans un but similaire ; notons toutefois que ces choix ne relèvent pas du pur jeu de style : avec *geste* vient la notion de mouvement coordonné par l'esprit, mais en prise seule avec l'espace physique et dans le but de moduler ce dernier ; il s'oppose à la théorisation ou à l'intellectualisation et s'établit dans le champ concret de la réalité matérielle ; tandis qu'avec *système* est soulignée la cohésion de mécanismes qui seront détaillés au cours du développement, en vue de l'achèvement d'une finalité définie (là aussi, les précisions viendront avec le développement concret des effets du *Cube*).

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité [...] d'orienter, de déterminer [...] les opinions et les discours des êtres vivants. [...] Ils transforment nos personnalités », écrivait Giorgio Agamben ⁴ ; ne peut donc prétendre à la mesure et à la neutralité ce qui interfère et transforme.

À l'origine de ce sujet, se trouve ainsi la volonté de plonger au cœur de cette contradiction, seules données certaines à son propos en plus du blanc et du cube (et nous verrons que nous ne pouvons pas tenir pour constantes ces deux critères non plus), et de savoir avec précision ce en quoi consiste cette néanmoins présentation officielle des arts contemporains, en laquelle « la plupart des professionnels et des amateurs d'art ont pleine confiance »⁵. Le white cube est le réflexe pavlovien pour toutes expositions d'arts de 1945 à nos jours, mais nous ne semblons ne rien savoir d'autre à son propos que les essais d'un artiste datant des années 1970⁶. À l'inverse, dans ses *Mondes de l'art* (1982), Howard Becker ne dit mot à son propos ⁷ et pourtant, déjà, ses effets se répandaient à travers le monde, à la manière d'un espéranto culturel. Quoi qu'il en soit, « abri privilégié de l'art contemporain international [...] »⁸, nous ne semblons toujours pas aptes à justifier son autorité incontestée, depuis la naissance de sa théorisation dans les années 1970. Mais qu'à cela ne tienne, le white cube est partout ; à tel point que certains visiteurs assidus d'exposition en viennent aujourd'hui à questionner l'intérêt d'en visiter plusieurs, tant toutes, elles se ressemblent.

Un tel sujet amène inéluctablement son lot de truismes. À commencer par le fait que brosser l'histoire du white cube c'est rencontrer une histoire de l'art et une histoire de la muséologie du XX^e siècle, déjà familières. Le lecteur naviguera parfois en eaux territoriales, entouré de concepts bien connus. Mais cela pourra néanmoins avoir le mérite de démontrer combien la matrice du *Cube* est proche et intriquée dans les enjeux actuels de la culture, sans que l'on veuille (ou parvienne) à véritablement la considérer pour elle-même.

⁴ Un glossaire est présent à l'annexe E, qui reprend et enrichie notamment la notion de dispositif de présentation ; pour la citation voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages, Paris, 2014.

⁵ Johan Idema, *Comment visiter un musée : et aimer ça*, Eyrolles, Paris, 2015.

⁶ Brian O'Doherty (né en 1928 à Ballaghaderreen, Irlande) écrit de 1976 à 1981 dans le magazine américain spécialisé dans l'art contemporain *ArtForum* (fondé en 1962), puis il écrit un dernier essai sur l'atelier de l'artiste et le lien avec l'actuel espace de la galerie, en 2007. Leur traduction et leur compilation donne lieu à la publication de *White Cube : l'espace de la galerie et de son idéologie*. JRP-Ringier — La Maison rouge, Zurich, 2008, par Patricia Falguières.

⁷ Voir *Les Mondes de l'Art*, [1982] Flammarion, Malherbes, 2010. La réédition de 2010 n'est pas plus augmentée de considérations orientées en ce sens.

⁸ Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Édition L'Échappée, Corlet, 2017. p.37.

Enfin, faut-il contester le modèle muséographique dominant ou bien l'enrichir ?⁹ Ce mémoire vise à répondre aux deux attitudes : enrichir la connaissance que l'on a du geste afin de mieux le contester, mais aussi, l'enrichir en le contestant pour qu'il devienne incontestable.

Précis de « whitecubisation »

Une hésitation demeura longuement quant au plan de rédaction de cette étude. Était-il préférable de commencer par la chronologie détaillée afin de déceler l'apparition d'un concept dont toute la portée n'a pas encore été clairement examinée autrement qu'en en livrant les grands poncifs, mais sur lequel le lecteur pouvait ainsi se forger sa propre idée, ou bien était-ce mieux de commencer par une plongée véritable au cœur d'une qualification plus stricte et définie du white cube ? Tel que l'indique le titre de cette partie introductive, il fut choisi de munir le lecteur de quelques clefs en guise de bases préalables à la chronologie. Pour savoir où regarder, il faut d'abord s'accorder sur ce qu'est un white cube (ou en tout cas, ce que ça n'est pas). Ainsi, la construction du plan de cette étude reprend-elle ici la formation d'esprit qui l'a précédée puisqu'il fut d'abord question de pouvoir qualifier avec précisions ce geste muséographique, avant d'en chercher les occurrences dans l'Histoire.

Qu'est-ce qu'un white cube ? Quand se trouve-t-on en présence d'un tel espace ? Suffit-il que les murs soient blancs et la salle carrée ? Si l'on considère que non, quelles autres composantes doit-on placer dans son giron ? L'unanimité n'a pas encore tout à fait doté le concept d'un espace bien défini. C'est, notamment, car aucun lieu d'art n'est identique à un autre, mais aussi, car pour certains théoriciens il s'agit d'un lieu essentiellement plastique tandis que pour d'autres, le *Cube* relève d'une idéologie plus complexe. Quoi qu'il en soit, des termes demeurent récurants dans les définitions glanées au fil des interviews et des lectures : le white cube est souvent qualifié par une nette « propreté », « une blancheur » excessive visant « la neutralité », « un éclairage électrique plutôt froid¹⁰ », une « suppression

⁹ Formulation empruntée à Jérôme Glicenstein dans *L'art: une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Paris, 2009, p.25.

¹⁰ Extrait de réponse donnée par l'architecte-scénographe Hugues Fontenas, à la suite de l'envoi d'un questionnaire. Le questionnaire et la réponse dans son intégralité sont transcrits en annexe C.

matérielle de contexte ¹¹ », et cet « écrin¹² » dont les « issues sont dissimulées ¹³ », est « renfermé sur lui-même ¹⁴ ». Cette collecte semble donner la définition la plus large. Précisons davantage.

Où s'étend-il ? Il peut être utilisé dans tous les types de musées, galeries d'art, centre d'art (Palais de Tokyo à Paris) et lieu de mémoire¹⁵. Intimement corrélé aux arts du XX^e siècle, il est d'autant plus constaté dans les cas de présentation d'art contemporain et concerne ainsi que très peu les muséums et musées de sciences, ou bien les expositions d'objets anciens (jusqu'à l'époque moderne) ou de matériel archéologique.

Le sol peut être fait de parquet beige à marron (telle que la galerie du cinquième étage du Musée National d'art moderne ¹⁶ ou une partie du MoMA de New York), ou de béton ciré blanc à gris (Tate Modern de Londres, galerie du quatrième étage du MNAM).

Le plafond se fait la source d'un éclairage électrique (la plupart du temps) froid et homogène, qui peut-être combiné à des spots directionnels orientés, depuis le plafond vers les œuvres. Un éclairage zénithal naturel n'entre pas en contradiction avec les termes du white cube du moment que l'ouverture sur le ciel est opacifiée, ou tout du moins, tant qu'elle n'est pas monumentale et n'est pas traitée comme un élément de décor. En termes d'éclairage, le tout réside en la pleine visibilité des œuvres sans aucun jeu de lumières ou recherche esthétique de l'éclairage traité en lui-même. Une fois encore, les collections permanentes du MNAM et du MoMA, mais aussi celles du Musée d'art moderne de la ville de Paris, témoignent d'un tel usage. ¹⁷

Les fenêtres sont également limitées dans leur capacité à faire entrer la lumière et l'extérieur dans l'espace que l'on cherche à rendre « borgne »¹⁸. Ceci afin de ne pas contaminer l'art : « le monde extérieur ne doit pas y pénétrer — aussi les fenêtres en sont elles généralement

¹¹ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*. Nai Uitgevers Pub, Rotterdam, 2004. p.35.

¹² Jean Marc Poinot, « Les grandes expositions » dans *Cahiers du musée national d'art moderne, L'œuvre d'art et son accrochage*, Centre Georges Pompidou, Paris, n° 17-18, 1986.

¹³ Johan Idema, *Comment visiter un musée.*, 2015.

¹⁴ Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme.*, 2017, p.33.

¹⁵ Voir le projet du « Musée de la Mémoire catalane » recensé par Sylvie Wang et Ding XiaoJuan dans *Culture and Art : Museum Design*, Art Power, Hong Kong, 2017.

¹⁶ Ce musée situé au sein du Centre Pompidou sera évoqué par l'usage de l'acronyme MNAM.

¹⁷ Ce musée sera évoqué par l'usage de l'acronyme MAMVP.

¹⁸ Katharina Hegewisch, « Un médium à la recherche de sa forme, les expositions et leurs déterminations », *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Editions du Regard, Paris, 1998. p. 26.

condamnées », précise Brian O’Doherty ¹⁹. Tel fut notamment le cas pour la rétrospective Miró²⁰, aux Galeries Nationales du Grand Palais, à Paris. Les fenêtres donnant sur l’Avenue du Président Wilson étaient fermées à l’aide de pans de voiles opaques ; l’art reste en seule relation avec lui-même.

Risquant d’empiéter sur le champ visuel d’une autre œuvre, les ombres sont évitées au maximum. Elles sont parfois compatibles dans la mesure où elles restent grises et légères et qu’elles ne sont pas volontairement ménagées dans le but de théâtraliser l’objet. ²¹

Les supports (estrades, socles, vitrines) peuvent pénétrer l’espace à leur guise, pourvu qu’ils soient sobres et transparents (vitres et vitrines), réduits au strict minimum, et du même blanc utilisé pour les murs. En somme, le mobilier d’exposition doit être discret et tout entier au service des œuvres derrière lesquelles il opère un retrait le plus total.

Les murs peuvent être revêtus de textures diverses, tant que la planéité est de mise. Un aspect lisse sera favorisé. Ils doivent revêtir, si ce n’est le « blanc le plus blanc », ²² une tonalité très claire (toutes les déclinaisons de blanc en dessous du beige/crème le plus clair). Qu’ils soient mats ou brillants, il s’agit là plus d’une question de goût.

Faisant écho aux considérations faites à propos des ouvertures, la forme des pièces importe moins que leur hermétisme. Lorsque Brian O’Doherty parle de « cube », c’est, car il se réfère aux galeries qui en France, à New York ou ailleurs, se présentent presque toutes selon un plan carré ou rectangulaire. Les autres lieux d’art et notamment les musées observent les mêmes lois de base de l’architecture, et exposent aussi dans des lieux carrés ou rectangulaires, pour la grande majorité. Cependant, et nous n’allons plus tarder à le voir, le white cube vient tout autant avec une certaine perception de l’art. Un mécanisme se met en place dans ces espaces et plus que les quatre angles, c’est à la manière dont l’endroit se clôt et

¹⁹ Brian O’Doherty, *White Cube: l’espace de la galerie et de son idéologie*, 2008. p.37.

²⁰ L’annexe D liste, par lieux, les expositions citées dans le texte et donne les dates de leur tenue.

²¹ La salle rectangulaire où est exposée l’œuvre Mengele-Totentanz (1986) de Tinguely (au musée qui lui est consacré à Bâle) présente un cas particulier. La grande pièce est blanche et rectangulaire, mais sur ses murs les ombres des machines conçues par l’artiste s’étendent largement grâce à un jeu de lumières et de relative obscurité. Les ombres font partie intégrante du dispositif de présentation. Notons à l’occasion que le goût que nous portons pour les jeux d’ombre complexifie la qualification du white cube en ce qu’elles se présentent comme une distraction que notre œil trouve trop plaisante. Ceci opère donc un détournement de la contemplation pleine et entière de l’œuvre d’art. (Cf. fig. 1, annexe A.)

²² Propos de la scénographe Loretta Gaitis lorsqu’elle fut questionnée sur le projet Franz Marc / August Macke tenu au musée de l’Orangerie du 6 mars 2019 au 17 juin 2019. Lui furent demandé quels étaient les critères de sélection du blanc sur ses chantiers, ce à quoi elle a répondu qu’elle choisissait toujours le « le blanc le plus blanc », à savoir son habituel « blanc seigneurie » (Evolutex Velours Blanc, de la marque Seigneurie ®).

s'isole du reste, dans une sorte de « présent éternel »²³ que l'on délivre le label « White Cube ». Par exemple, un espace tel que la rotonde du Guggenheim de New York relève plus du white cube, bien qu'il soit « rond », que certaines configurations carrées telles que l'exposition *Fantômes d'Asie* (au musée du quai Branly) qui se présentait selon une succession de salles rectangulaires, mais s'éloignaient du modèle du *Cube* par la création d'une ambiance spécifique et prenante, des dispositifs ludiques, des effets de son et lumière...

Le white cube est surtout une façon d'exposer, un geste muséographique conscient visant à la sacralisation de l'œuvre. Comme pour l'éclairage, les fenêtres ou le mobilier, le tout réside dans l'effacement du dispositif de monstration qui ne doit créer aucune distraction que le visiteur serait susceptible de traiter pour elle-même, en parallèle du traitement des arts qui doivent, *in fine*, régner en maîtres absolus. Officiant comme un récipient, le vide et le mur sont primordiaux, car rendus ainsi importants, ils concourent à la magnificence de l'art qui trône seul. Sur ce mur, le vide se ménage donc, entre les œuvres. Ce que l'on nomme aujourd'hui la « respiration » à maintenir entre les œuvres, certains l'exercent de manière radicale tel que le galeriste Louis-Gabriel Clayeux qui instaurait la règle « un tableau par mur » *via* les expositions qu'il coordonna pour la galerie (et la fondation) Maeght. Plus généralement, il est question d'« attribuer son propre volume d'air [...] ce que l'on peut nommer la zone d'influence de son espace pictural »²⁴ afin que l'objet soit « libéré de toute interférence visuelle »²⁵.

Répondant aux mêmes principes de discrétion et de non-interférence avec le champ visuel dédié à l'œuvre, les cartels ont pour couleur de fond celle du mur et, de taille moyenne à petite, ils sont disposés sur l'un des côtés bas de l'œuvre ; ou bien ils sont exclus du champ de vision, relayés sur le mur d'à côté si celui-ci le permet.

L'iconique « *Less is more* » de Mies Van der Rohe trouve sa pleine définition en l'espace du white cube qui voit dans l'installation des vides, toute la puissance de l'art. Au vu

²³ Depuis l'anglais « eternal present » pour qualifier l'exposition *The Sculpture of Picasso* au MoMA (1967), 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. 131.

²⁴ Patricia Falguières, Philippe Duboÿ, *Carlo Scarpa: l'art d'exposer*, JRP Ringier, Zurich, 2014, p. 26. Voir aussi la note 42 de leur ouvrage, p.55.

²⁵ *Ibid.*

des caractéristiques qui furent déjà données, commence à s'ébaucher la manière dont le white cube met en place une véritable « technologie de l'esthétique. »²⁶

Selon Jean Clair, le musée idéal, voué tout entier à la contemplation du génie est un lieu « solennel », où il « faudra parler à voix basse » et où l'on « pourrait regarder de tout son saoul, dans les meilleures conditions de vision »²⁷, et c'est bien cette idée que tend à rendre la plastique du white cube, puisque la technologie qu'il instaure est celle de l'effacement du dispositif, mais aussi celle du regardeur derrière l'œuvre d'art qui, délivrée de toutes interférences optiques s'exprime dans toute sa force esthétique.

Dans un musée moderne, l'architecte doit renoncer au décor pour le décor : ce sont les objets d'art eux-mêmes qui ornent le musée. [...] Qu'il s'agisse des tableaux, des statues, des œuvres d'art, le principe est donc toujours le même : concentrer son regard sur l'œuvre elle-même et pour cela, éviter l'encombrement, le croisement des formes, les heurts de couleurs ; bref, donner au visiteur une impression d'ordre et d'harmonie²⁸.

C'est aussi pour servir le principe de *retrait* que le cartel est complètement évincé :

Selon une opinion répandue, une œuvre d'art ne demande aucune explication. Une explication, surtout si elle était placée bien visiblement à côté de l'œuvre d'art, ne pourrait que perturber les décharges qu'elle envoie.²⁹

Outre « la pure saisie optique de l'œuvre » dont doit s'assurer le white cube³⁰, une atmosphère propice au recueillement doit être ménagée qui sert la solennité que l'on se veut respecter devant nos arts :

L'objectif n'est pas d'impressionner le visiteur par la richesse du décor, mais de délimiter un espace privilégié dans lequel l'art puisse acquérir, même pour le regard le moins fervent et l'esprit le moins mystique, la dimension du sacré.³¹

Ainsi, « conformément au formalisme du white cube, le silence est d'or à l'intérieur des musées d'art »³². Le geste et les atours plastiques du *Cube* constituent un moule au sein duquel l'attitude corporelle et mentale du visiteur doit se faire liquide et tout entière couler

²⁶ Brian O'Doherty, *White Cube : l'espace de la galerie et de son idéologie.*, 2008, p.37. Mais cela ne peut être évoqué sans rappeler les mots de Jean Davallon qui voit l'exposition tel un média de communication : « pour se construire comme dispositif, chaque média développe une technologie » (dans « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n° 2, 1992. p.103).

²⁷ Jean Clair, *Considération sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983, p.26.

²⁸ Serge Chaumier, *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation Française, 2012, p. 23.

²⁹ Detlef Hoffmann (1992, p.387) cité par Serge Chaumier, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception. », *La (r)évolution des musées d'art*, Culture & Musées, n°16, 2010, p.22.

³⁰ Patricia Falguières, Philippe Duboy, *Carlo Scarpa.*, 2014, p. 37. Ici, Patricia Falguières fait référence à l'un des articles de BOD dans *Artforum*. « L'œil et le Spectateur ».

³¹ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, Paris, 1967. p.446.

³² Johan Idema, *Comment visiter un musée.*, 2015. p.67

placide. Le white cube dispose des œuvres autant que du spectateur dont le comportement est induit par la matrice expographique qui ne laisse pas d'autre choix que celle de la mise en relation esthétique, puisque tout contexte est remis, au mieux à l'entrée des salles, au pire, dans la tête du commissaire. Brian O'Doherty avait été particulièrement concerné par cet aspect dont il consacre tout un article : « L'œil et le Spectateur ». Silencieux, le visiteur, comme le cartel, est un élément obligatoire, mais que l'on tente d'isoler. À ce terme, d'autres préfèrent celui d'« autonomie ». À l'instar d'Andrew McClellan qui parle d'« autonomie du spectateur individuel laissée à la contemplation esthétique dans un espace libre de tout divertissement. »³³. « Autonomie » est aussi utilisée pour qualifier la posture des œuvres d'art dans ce *système*³⁴ qui tente de leur rendre leur aura.³⁵

La technologie de l'esthétique que matrice le white cube vise tout entière à l'« épiphanie silencieuse »³⁶ de l'art. Le *Cube* se fait le monument à l'intérieur duquel reposent des objets que l'on sacralise, tant par la disposition physique dans l'espace tangible, que par l'esprit.

Ce que le white cube présente c'est tout autant le regard que l'on porte sur nos arts que nos arts eux-mêmes. Ce « *white look* »³⁷ représente la vision que l'on souhaite défendre de notre création. C'est en cela qu'il est un dispositif « idéologique ». « Les muséographies modernes sont révélatrices des mythes de l'esthétique moderne tels que le génie, le goût et une conception de l'art comme quelque chose d'universel et d'atemporel », écrivait Mary Anne Staniszewski.³⁸ En effet, pour survivre au désintérêt porté à la hiérarchie des genres et à la grande peinture d'histoire, et valoriser les expérimentations plastiques et picturales, il nous fallait élever le créateur au rang de génie, être incompris, prophète transcendant qui parle un langage abstrait et difficile d'accès, mais primordial, et que nous devons apprendre à

³³ Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p.27. Pour optimiser le confort de lecture, les citations en langue étrangère furent traduites dans le corps du texte. L'annexe B contient toutes les citations en langue originale, par ordre d'apparition dans le texte. « Cf. Annexe B : n° », renvoie la proposition de traduction à sa version originale, en annexe. Ici, voir le n°1.

³⁴ Le terme spécifique de « *système* » est utilisé, entre autres, par Mary Anne Staniszewski (1998), Catherine David (2003), Julia Noordegraaf (2004). Il sera amplement utilisé dans cette étude pour laquelle nous le trouvons particulièrement adéquat.

³⁵ « Aura » est un terme particulièrement utilisé par Walter Benjamin (1936) dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Version de 1939* (Gallimard, Paris, 2008), et désigne sous sa plume tout le complexe essentiel d'une œuvre, son pouvoir sur la conscience des hommes.

³⁶ [Ang. « To induce a silent epiphany »] 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.115.

³⁷ Terme construit à partir du « white cube » pour les besoins de cette étude.

³⁸ Mary Anne Staniszewski, *The power of display.*, 1998.p.70. Cf. Annexe B : n°2.

déchiffrer, au-delà de son apparente simplicité. Aussi cet art se pénètre-t-il et se décrypte-t-il non plus par la connaissance des épopées bibliques, mais par l'expérience des sens. La vue prévaut donc sur la connaissance des mythes grecs et antiques ; la puissance des formes et des couleurs prévaut sur la belle image. Le génie se contemple et ne s'apprend plus, pense-t-on alors. En bref, s'il y a retrait et effacement, déni du soi ³⁹ et invisibilité du dispositif, c'est en vertu de l'affirmation du créateur génial. Ceci constitue notre « white look », regard qui nous permet d'accepter se constant rejet du visiteur par la matrice du white cube.

C'est aussi pour cela que l'on conçoit l'art contemporain en considération de son esthétique seule et qu'alors, le dispositif évince toute mise en contexte :

Le white cube devait être conçu comme un espace libre de tout contexte, où le temps et l'espace social devaient être exclus de cette expérience en rapport avec le travail artistique. ⁴⁰

Le débat prit place au sein du Musée Vincenzo Vela (Suisse, Ligornetto). Lors des rénovations de la maison-musée, sa directrice (Gianna A. Mina) raconte qu'elle eut à s'opposer fermement à l'architecte-scénographe qui souhaitait *whitecubiser* la salle principale et réduire la présentation à quelques œuvres seulement (plutôt que l'accumulation selon l'installation faite par l'artiste). En plus d'un « blanc sur blanc épouvantable pour les yeux » (les sculptures de Vincenzo Vela sont en plâtre et marbre blancs), elle ne veut pas « célébrer une œuvre, mais un corpus entier » et laisser de la place au chahut et à l'information, plus dans l'idée de Vela ». ⁴¹ C'est ainsi que la salle principale ne fut pas transformée en un temple hermétique à la gloire des plus belles œuvres du sculpteur, mais que furent gardées actives les couches du passé.

S'il fallait raccrocher le white cube à la théorie française, le geste correspond à ce que Jean Davallon, puis Mairesse et Desvallées à sa suite, qualifient de « muséologie d'objet » ; c'est-à-dire, un dispositif muséal matériel et conceptuel centré sur l'objet — et nous préciserons pour ce cas-ci, centré sur l'esthétique de l'objet — dont rayonne, ensuite, le discours qui lui est subordonné. ⁴²

³⁹ « Sefl-negation » utilisé par Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004, p. 176.

⁴⁰ Définition donnée par le site *Spatialogie : banque de données sur l'espace architectural et son influence sur l'homme*. [en ligne]

⁴¹ Propos tenus et recueillis lors de l'édition 2018 du séminaire de muséologie de l'École du Louvre et de l'Université de Neuchâtel sur le thème des musées-ateliers. S'en référer aux (Cf. fig. 2 et 3, annexe A.)

⁴² Elle s'oppose à la « muséologie de l'idée » qui part de l'idée pour construire le discours et qui se sert de l'objet présenté comme un témoin, une illustration. L'objet est ici suborné à l'idée principale. Au propos des catégories de muséologie, voir les textes de Jean Davallon, dont notamment *L'exposition à l'œuvre*, L'Harmattan, 2000, ou le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, par André Desvallées et François Mairesse, Armand Colin, 2011.

Enfin, opérer selon les principes du white cube c'est aussi affirmer la place physique et symbolique du musée, car personne ne peut reproduire ce système chez soi. C'est donc un espace réservé à l'institution des arts ; c'est un espace où l'on ne vit pas. La partie *Déconstruction* de cette étude exploitera cet aspect bien davantage.

D'une nébuleuse pratique à la nécessité d'une définition théorique

À Paris, parmi les acteurs des arts, depuis les musées aux ateliers d'artistes, beaucoup connaissent le white cube, mais il semblerait que très rares soient ceux qui peuvent en donner une définition plus complète que « les murs blancs d'une galerie » et plus fouillée que « façon pratique d'exposition qui arrive de New York ». On pourrait comprendre qu'il n'y ait pas de nécessité réelle à ne pouvoir décrire avec justesse ce qui relève de l'anecdotique ou de l'occasionnel, mais il est ici question de ne pas parvenir à cerner avec plus de précisions le cadre standard et omniprésent de toute l'expression contemporaine artistique. Lorsque Patricia Falguières démarcha les maisons d'édition parisiennes, en 2008, afin de faire éditer le livre qui théorisa le concept⁴³, aucune réponse favorable ne lui fut retournée. Personne ne semblait savoir qui était Brian O'Doherty (BOD) et le white cube paraissait être un sujet trop pointu, ou indigne d'intérêt. Bien que l'on soit aujourd'hui à la deuxième édition, cela montre que dans les années 2010, était perpétué un modèle dont nous ne connaissions même pas l'origine directe et les effets, ou même l'impact idéologique. En sommes, le geste s'est imposé à force d'usage facile et facilitant, et non par la légitimité de ses fondements théoriques. C'est d'ailleurs à cause de cette prise d'habitude que les propos déclamateurs de BOD n'ont pas eu l'effet du jeté de pavé dans la marre, qu'ils auraient dû provoquer.

Plusieurs raisons expliquent que cette notion hégémonique soit à ce jour si peu cernée et documentée. La première d'entre elle, et c'est à l'ironie du fonctionnement humain qu'on la doit, le white cube est à ce point répandu que l'on n'y fait plus attention : son omniprésence matérielle amena peu à peu (et poursuit) sa totale disparition symbolique. L'écho de la phrase de Christoph Grunenberg résonne ici : « Dans le musée moderne, le mur blanc revêt curieusement une existence ambivalente entre une présence vigoureuse et une complète

⁴³ Brian O'Doherty, *White Cube.*, 2008.

invisibilité »⁴⁴. L'ignorance à propos du geste est également due, en France, à sa seule existence dans l'usage et non dans la théorie. Il s'agit ici d'un problème que connaît plus généralement, l'acte tout entier d'exposer. Il faut se heurter au problème récurrent de la forme très peu (voire pas du tout) abordée, et du contenu, lui très souvent (voire toujours) traité à sa place. Or, nous savons tout aussi bien qu'en termes d'exposition la forme ne s'oppose pas au fond, et que le fond, le contenu, le propos, existent et signifie autant par les œuvres que par leur agencement.

Mais nous savons également que malgré ceci, dissocier l'œuvre de sa présentation et du discours qui est construit autour d'elle, et analyser cet aspect en soi et pour soi est une préoccupation relativement nouvelle. Glicenstein, parmi d'autres, souleva la tardive tentative de rééquilibrage entre contenant et contenu⁴⁵. Comme à l'accoutumée, le débat est ouvert depuis déjà quelques années dans les pays anglo-saxons, mais, là aussi, il semble qu'il faille attendre la toute fin du XX^e siècle pour voir une anthologie des grandes expositions qui marquèrent notre temps⁴⁶. Les théoriciens de la forme et les textes s'attachant à une histoire de l'acte d'exposer ⁴⁷ se font de plus en plus nombreux désormais ; cependant, rester focalisé sur une analyse du dispositif n'est toujours pas une chose aisée puisque, tout aussi nombreux sont les connaisseurs qui confondent, aujourd'hui encore, une bonne exposition et l'exposition de belles choses. Si l'on recentre la focale sur le white cube, il souffre d'un oubli d'autant plus grand quand bien même on commence à analyser le contenant (soit, le dispositif

⁴⁴ Christoph Grunenberg, « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press et The Open University, New Haven 1999. p.26. Cf. annexe B : n° 3.

⁴⁵ Voir l'introduction de Jérôme Glicenstein dans *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009.

⁴⁶ On pense au collectif, majoritairement anglais, ayant contribué à *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Editions du Regard, Paris, 1998, (sous la direction de Klüser Bernd). Puis l'anthologie en deux volumes de Bruce Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History : 1863-1959*, (2008) et *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History : 1962-2002*, (2013).

⁴⁷ Nous pensons ici particulièrement à *L'art: une histoire d'expositions* (J. Glicenstein, 2009) et *Histoire(s) d'exposition(s)* (B. Dufrêne et J. Glicenstein, 2016) dont on remarquera les dates récentes. Hormis ces ouvrages de référence concernant une histoire du dispositif de présentation, il est possible d'évoquer de manière générale les écrits de Jean Davallon, d'André Desvallées, de Serge Chaumier, de Marie Sylvie Poli, de Cécilia Hurley-Griener, ou encore ceux de Jean-Jacques Ezrati (et d'autres) qui fournissent désormais des outils pertinents pour analyser les effets physiques et symboliques d'un accrochage.

Comme à l'accoutumée, dans les pays anglo-saxons le débat est ouvert depuis plus longtemps déjà, mais il faut tout autant attendre la première décennie de notre siècle et Bruce Altshuler pour une anthologie des grandes expositions qui marquèrent notre temps.

de présentation), car on ne questionne que les occurrences hors-norme, donc en dehors du white cube ⁴⁸, et le *Cube* reste inéluctablement ignoré.

Ceci étant dit, il s'agit désormais de dresser un état de la question sur le sujet et cela a notamment d'intéressant que cet état des lieux livre une première raison à la pérennité du white cube. Peu sont ceux qui en parlent de manière frontale et quand c'est le cas c'est, la plupart du temps, pour ressasser les propos de Brian O'Doherty, érigé en maître unique de la question.

Il dit beaucoup et bien, certes, mais ses essais demeurent une interprétation fondée sur ses seules impressions (si ce n'est émotions), et sur sa grande connaissance du milieu l'art contemporain, mais essentiellement américain. Aussi se concentre-t-il sur la galerie et ne fournit-il pas d'analyse du white cube au sein de la matrice muséale ; inutile de préciser, pourtant, la différence patente entre les deux institutions et la nécessaire opposition des principes de vente à un connaisseur à ceux de la conservation et de la transmission désintéressée au plus grand nombre. Aussi prête-t-il au geste une genèse qui, sans qu'elle soit foncièrement fausse, n'est pas foncièrement vraie non plus. Certes, les grands formats de l'École de New York ont leur part de responsabilité, mais à raccourcir l'existence du système du *Cube* de cinquante ans (ou presque), il passe inéluctablement à côté de tout un pan d'informations permettant de pénétrer le white cube avec précisions. Il s'agit également de textes écrits, pour trois d'entre eux, il y a une quarantaine d'années désormais et les enjeux, les formes tout comme les attentes du musée ont évolué depuis. Enfin, pour clore le sujet des objections à la pensée unique « dohertienne », ajoutons qu'il fut critiqué pour sa réflexion paradoxale. En effet, en plus de reconnaître que l'on ne fait pas mieux, il réalise un art qui ne peut exister que dans un white cube. (Cf. fig. 4 et 5, annexe A.)

Au vu de ces observations, il paraît vite limité de ne citer que lui lorsque l'on aborde la question dans le contexte muséal. C'est pourtant ce qui est fait, en majorité, car c'est le seul texte invoquant rigoureusement le white cube, tout du moins, en français. On s'étonnera d'abord du silence de Bernadette Dufrêne tout au long des six cents pages de ses deux ouvrages ⁴⁹ qu'elle dédie au Centre Georges Pompidou, emblème du white cube à la française

⁴⁸ À titre personnel, lorsqu'il fut question de choisir un premier sujet d'étude, en première année de master, mon choix se porta automatiquement sur ce que je concevais comme brisant le plus magistralement le cadre et j'optai pour l'analyse d'une exposition intégralement rouge et bleue.

⁴⁹ Voir B. Dufrêne, *La création de Beaubourg*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000. et *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2007.

depuis ses premières années. Muséographie et scénographies sont abordées, mais il n'est jamais question d'interroger l'impact du nouveau système de présentation mis en place qui, comme il sera vu plus en aval, comportait en lui toutes les caractéristiques du white cube tant matériellement que dans ses visées politiques. Il en va quasiment de même pour Catherine Millet qui n'y fait quant à elle que très peu allusion dans son ouvrage de référence sur l'art contemporain⁵⁰. Bien qu'il soit largement discuté par la suite que l'art contemporain ne va pas sans le white cube et réciproquement, le « cube blanc » est évoqué une fois et c'est de la façon la plus plastique possible pour qualifier l'espace flexible et « fonctionnel » du musée. Citons en dernier lieu le silence de Nathalie Heinich qui fit beaucoup également pour la théorisation sociale et sociologique de l'art contemporain. Elle ne semble pas dire un mot là-dessus, on y parle pourtant de neutralité, de Duchamp, de transgression, d'acceptation, d'institutionnalisation, de paradigme et de controverse, de marchandisation et de marketing, de présentation et de rejet... mais jamais de white cube. Heureusement, certains en parlent. Jérôme Glicenstein, par exemple, historien de l'exposition établi, accorde cinq pages entières au white cube. C'est peut-être là, la place la plus conséquente qui lui soit faite en langue française. Ces pages sont riches et pertinentes, elles ne se contentent pas de la description galvaudée du geste et fouillent du côté de la portée politique, médiatique, sociale et artistique ; mais elles n'apportent rien à celui qui a déjà lu Brian O'Doherty.⁵¹ En revanche, nous devons à Poinot d'avoir écrit « l'espace blanc est déjà historiquement constitué (Sécession Viennoise, Sonderbund, expositions De Stijl notamment au Stedelijk Museum d'Amsterdam) et O'Doherty s'en soucie moins que d'exemples plus héroïques »⁵². En plus de bouleverser la chronologie répétée par tous, Jean Marc Poinot appelle, avec la rigueur de l'historien qu'il est, à revoir les halos placés par BOD. Ajoutons cependant que J. M. Poinot ne parle pas des innovations d'Alfred J. Barr au MoMA que l'on sait pourtant capitales.

Si l'on souhaite creuser la question et découvrir d'autres pistes chronologiques, d'analyse, ou d'interprétation, il s'agit donc essentiellement de se tourner vers la littérature anglophone. Les

⁵⁰ Catherine Millet, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Flammarion, Malesherbes, 2015.

⁵¹ La lecture de J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions* (2009) est tout de même conseillée à celui qui cherche à définir le *Cube* car ces pages sont un résumé clair (et plus nuancé) de la pensée de BOD, selon un prisme français et contemporain. Ainsi c'est déjà une version réactualisée de concevoir le geste, bien qu'elle soit soigneusement placée sous le signe d'*Inside the White Cube*.

⁵² Jean-Marc Poinot, « Idéologies du modernisme tardif américain », *Critique d'art* [en ligne] n°33, printemps 2009. Notons par la même occasion que tout ce dont il est question dans cet état de la question, que ce soit à propos des expositions ou du white cube, se déroule (s'écrit et se publie) entre 1995 et 2010, avec une nette accentuation sur la fin de cette période donnée.

essais de BOD innervent celle-ci depuis plus longtemps, car il n'a, évidemment, pas fallu attendre 2008 et la traduction en français, pour que les essais de l'artiste irlandais soient connus par un grand nombre. Outre-Atlantique on s'étonne aussi du silence de Marry Anne Staniszewski ⁵³ qui n'évoque jamais le terme de white cube, bien qu'elle ait fait publier un ouvrage complet sur les expositions du MoMA. À la croisée des deux langues se trouve le Canada. Un étudiant à l'Université de Montréal, Alban Loosli semble être le seul à tenter véritablement de vouloir retracer le pourquoi du comment du white cube de son apparition et de ses justifications sémantiques. Comme il l'écrit, « Il n'existe aucune statistique sur le point de vue des spectateurs vis-à-vis du white cube et peu d'articles qui thématisent frontalement ce sujet. » ⁵⁴ Pour pallier ceci, il projetait de publier un article d'une vingtaine de pages très pointues sur la sémiotique du white cube, pour la rentrée de janvier 2019.⁵⁵ Son travail diffère de la présente étude en ce qu'il s'attache, tel que l'indique son nom, à une analyse proprement sémiotique du geste muséographique dans son usage actuel en soi et pour soi ; sans mise en relation avec l'histoire généalogique (actualisée) ou les différents arts qui interagissent face à lui, tant socialement qu'historiquement ou plastiquement.

Vient ensuite le directeur de la Kunsthalle de Berne, Christoph Grunenberg, ⁵⁶ qui dresse quelques pages très fouillées et fort intéressantes pour celui qui cherche à creuser les racines qui s'établissent du côté du MoMA. Proposant de coupler le texte de BOD aux réflexions de Carol Duncan sur le musée comme lieu de rituels économiques et sociaux⁵⁷, il propose de s'attarder un peu plus sur les fondements capitalistes du geste. Enfin nous faut-il aborder l'« ovni » que constitue l'historienne de l'art allemande Charlotte Klonk. Tandis que son ouvrage *Spaces of Experience : Art Gallery Interiors from 1800 – 2000* (édité en 2009) dresse un très large panorama des filiations allemandes du geste, dans « Myth and Reality of the White Cube » ⁵⁸ (paru en 2016), elle affirme que le white cube n'est qu'une illusion, qu'il n'a jamais existé. Sa page *Wikipédia*, bien que rien n'accorde à cet outil la rigueur absolue, affirme pourtant qu'en plus de son expertise dans les paysages anglais des XVII^e et

⁵³ Voir Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998.

⁵⁴ Alban Loosli, « Sémiotique du White Cube : Qu'est-ce qu'un White Cube ? », Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l' Université du Québec à Montréal, Octobre 2016.

⁵⁵ Il semble que ce travail n'ait pas encore paru (août 2019.)

⁵⁶ Christoph Grunenberg, « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, 1999. p.26.

⁵⁷ Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside public Art Museums*, 1995.

⁵⁸ Dans *From Museum critique to the critical museum*, Routledge, New York, 2016. pp.67-79.

XIX^e siècles, C. Klonk est experte dans l'architecture muséale et le white cube. Selon elle, il n'existe de vrai que des espaces blancs qui revêtent des idéologies diverses et variées à travers les âges et les lieux. « Ce white cube était une fiction, un mythe qu'O'Doherty créa » et elle ajoute qu'une « pièce uniformément hermétique avec quatre murs blancs et une fonction ainsi qu'une signification constante et solide n'existe pas ». ⁵⁹ Ce que rejette C. Klonk, c'est la charge idéologique dont on voudrait bien investir le lieu de présentation ; c'est de le concevoir comme un système opérant de manière cohérente et identique indépendamment de l'institution où il se trouve. Il s'agit tout de même d'un étrange paradoxe, car, alors, pourquoi proposer une généalogie de l'espace blanc, si ce n'est pour en tirer un quelconque sens ?

D'un point de vue général et une fois ces lectures effectuées, il paraît rapidement que la recherche actuelle tourne autour du pot en matière de cube blanc ; tout le monde se lisant et se relisant, et ne proposant pas d'aller au-delà de la contestation de son existence ou de quelques-uns de ces effets. Pire encore, sur ces effets, ses finalités et ses achèvements reconnus, on ne délivre aucun jugement. Comme une sorte de fatalité, le débat se trouve sans issue. Pour reprendre la tournure d'esprit de Winston Churchill, le white cube c'est un peu comme la démocratie, c'est le pire système, mais nous n'aurions jamais fait mieux. Vraiment ? C'est la température donnée par l'article « Faut-il souhaiter la fin du White Cube » ⁶⁰ relatant les avis de Laurent Le Bon et d'Hubert Le Gall, respectivement directeur du musée Picasso et scénographe-designer réputé. Ces lignes qui proposent d'élever la discussion au point de questionner sa légitimité en interrogeant une personnalité « pour » et une personnalité « contre », sont les seules qui soient dédiées au débat contemporain sur la remise en question de ce geste muséographique. Leur conclusion ? Un partout, la balle au centre. Nous voilà revenus au point de départ.

Après la traduction de BOD en 2008, on aurait pu penser que la discussion s'enrichirait de réflexions au point d'apporter un contrepoids à ce système omniprésent, mais preuve en est que non. Très récemment, et la recherche présente en fait partie, arrive une vague nouvelle de textes dont les auteurs se préoccupent davantage de l'état de la question. Peut-être ce dispositif standard, mais pas modèle (ne nous y trompons pas), sera-t-il enfin remis plus

⁵⁹ Charlotte Klonk, « Myth and Reality of the White Cube », dans, *From Museum critique to the critical museum*, Routledge, New York, 2016. p.67. Cf. Annexe B : n° 4.

⁶⁰ « Faut-il souhaiter la fin du White Cube », article de Myriam Boutouille, édité le 27 décembre 2010 dans la revue *Connaissances des Arts* [en ligne].

généralement en cause ? Parallèlement à cette attente, le white cube continue son bonhomme de chemin et les autres tentatives continuent d'être taxées de dangereusement audacieuses (lorsqu'elles fonctionnent), ou de mauvais goût, de carton-pâte ou de spectacle pour le tout-venant (lorsqu'elles ne font pas l'unanimité). Il paraît donc nécessaire de proposer une recherche à jour, tentant de répertorier celles passées, pour y voir plus clair dans les discussions à venir, et pourquoi pas, appuyer la nécessité de trouver des portes de sortie.

Comment ?

À cette fin, les deux premiers chapitres constituent une partie tenant de la « *construction* » tandis que le troisième chapitre consiste davantage en une « *déconstruction* ». Que construisons-nous pour nous « amuser » par la suite à le déconstruire ? Sans suspense, le white cube ! Le but est de rassembler le puzzle d'informations (glanées au gré des lectures ou proposées ici après investigations au travers des livres des biennales et des expositions du XX^e siècle), afin de proposer une chronologie la plus complète possible⁶¹, puisque chacun y va de sa propre ligne temporelle souvent lacunaire : J.M. Poinot n'abordant pas le MoMA, C. Klonk oubliant Gilman et le Museum of Fine Arts de Boston, A. Myzelev affirmant avec tout l'aplomb du monde que le geste naît en 1936⁶², O'Doherty (et l'intégralité des textes n'ayant que lui pour référence en la matière) omettant les premières tentatives allemandes, certains autres encore affirmant qu'il est mort et enterré depuis les années 1990, d'autres, enfin, déclamant son apogée actuel, tous pensant au Bauhaus, mais faisant l'impasse sur l'épure générale de l'urbanisme européen des années 1930... Bref, il est question de rassembler les pièces afin de proposer une vue d'ensemble plus construite et plus claire. Cela est nécessaire si l'on décide de cerner tous les atours de ce système, et d'en déconstruire certains. Ignorer l'une des raisons de son apparition en omettant une occurrence amène à faire fi de tout un pan de sa composition en passant à côté d'effets que le geste induit ou d'idéologies dont il est porteur.

⁶¹ S'il y a prétention à la « complétude », il n'y en a pas à l'exhaustivité. Toute occurrence non signalée n'est pas pour autant considérée, ici, comme inexistante ou non importante, il s'agit simplement d'une omission régie par les contraintes de place et de temps.

⁶² Alla Myzelev, *Exhibiting Craft And Design, Transgressing The White Cube Paradigm*, Routledge, Oxon, 2017. p.3.

Avec une notion si difficile à qualifier, car étant porteuse d'autant de vices et de vertus qu'il y a de personnes qui s'en firent juges, il n'est pas question de trancher et de postuler que l'affirmation de l'un vaut suprématie sur celle d'un autre. C'est notamment pourquoi la chronologie se fera souvent interrogative et place est laissée à la discussion pour ce qui est de déterminer, si oui ou non, c'est un cas ou une prémisse de white cube. En revanche, quoique toujours sans trancher, il est possible d'apporter le regard médiateur de l'arbitre sévère, et c'est ce en quoi consiste le deuxième chapitre. Seront convoquées les opinions d'experts, de scénographes ou d'artistes sur la pratique du white cube, ses visées, ses buts et ses enjeux. De la sorte, seront contestés le caractère intouchable du white cube ainsi que la légitimité de son hégémonie. Il y sera démontré qu'il relève plus de l'idéal que de l'idéel, et il s'agira, là encore, de recomposer le patchwork d'idées contestataires, d'avis et d'alternatives contraires afin de donner matière à la réouverture du débat et de l'orienter sur des pistes cohérentes, afin, *in fine*, de le dépasser.

Limites et délimitations

Si ce mémoire vise à redonner un cadre spatial et temporel au white cube, de quel cadre la recherche va-t-elle se parer ? Quitte à perdre en précision, il fut préféré d'évoluer dans un paysage aussi ample afin de dresser le panorama le plus complet possible ; une étude large est en effet ce qu'il manque à la recherche sur le sujet.

Le white cube est un phénomène récent et étant fortement corrélé à la naissance des arts modernes et contemporains. L'étude part des premières occurrences de cette catégorie des arts et débute à partir du dernier quart du XIX^e siècle, jusqu'à nos jours. Du fait de la portée universelle du white cube (on le rencontre tant à Dakar qu'à Tokyo, en passant par Abu Dhabi, New York, Madrid, Buenos Aires, Sydney...), le territoire du sujet est large. Heureusement, il n'y a pas autant de white cube que de musées⁶³ et il est donc possible d'embrasser les six continents derrière le même concept. En revanche, au cours du chapitre dédié de la chronologie, le champ est restreint à la France, l'Angleterre, l'Italie et l'Allemagne, et aux États-Unis d'Amérique. Ce choix s'impose de lui-même en ce qu'il suit les lieux de naissance du geste.⁶⁴

⁶³ Bien que l'on puisse justement débattre de cela et que ce soit par exemple l'avis de Charlotte Klouk.

⁶⁴ Les occurrences françaises seront plus appuyées que leur importance véritable ne le nécessite afin d'exemplifier le développement du phénomène à partir de repères qui nous sont plus connus et pour lesquels, en tant qu'étude française réalisée à Paris, la documentation est plus abondante.

De plus, cette recherche gravite autour des lieux où l'art est institutionnalisé, à savoir les musées et centres d'arts. L'espace de la galerie d'art (ou des salons et des foires commerciales) sera aussi évoqué, mais ceci à but comparatif, car il est l'une des étapes amenant à l'institutionnalisation au musée, l'une des marches menant au temple.⁶⁵

Enfin, concernant le cadre de pensée dans lequel s'établit cette étude, il pourrait être qualifié de « bastidien » en ce que sera empruntée à Roger Bastide⁶⁶ sa conception des arts comme symptôme du social ; pensée selon laquelle l'art fait partie d'une production humaine incluse dans un tout social, politique et historique. À une telle vision s'opposerait celle selon laquelle l'art revêt une transcendance géniale, qui, si elle n'est pas forcément divine, dépasse néanmoins les schémas d'organisation des humains. C'est pourquoi nous rejoignons aussi l'idée de P. Francastel à propos de la beauté : « Ce n'est pas l'objet, ni la forme, qui possède en soi une qualité de beauté absolue. [...] Elle ne signifie jamais par elle-même, mais seulement dans l'esprit et par les actes du spectateur élevé au niveau de sa compréhension.⁶⁷ » Enfin, comme John Dewey nous considérerons que l'art ne vit que selon l'expérience que l'humain d'une société donnée en fait de lui, et créé autour de lui. L'art ne vit pas en soi et pour soi sans regard et paroles pour le définir comme tel. Or, ces regards et ses paroles sont conditionnés, formatés, et en conséquent, n'est art que ce qui a acquis ce titre par nos schémas et non pas de manière endogène à un objet indépendant de tout prisme humain. Tout ceci à d'important que c'est la vision de l'art comme fait culturel qui détermine le prisme de la critique des pages à venir. Ceci étant dit, il demeure évident que l'impartialité et la rigueur de la recherche resteront les guides premières.

Pour ce qui est des limites à la réflexion, observons en d'abord que le peu d'intérêt pour les dispositifs d'expositions, combiné au coût des photographies à l'époque qui nous intéressa en tout premier lieu, ces dernières ne sont pas légion. Si l'on ajoute à cela leur piètre qualité ou leur chromatisme réduit, l'interprétation tirée de ces outils demeure limitée. De plus, les ouvrages consultés sont eux-mêmes conditionnés par la langue de leur auteur.

⁶⁵ Selon le rapport de Laurent Babé [« Les publics de l'art contemporain : première approche », Direction générale de la création artistique, ministère de la culture, repères DGCA N° 6.02 – Octobre 2012 (en ligne).] la visite d'exposition de photographie est autant dissociée de la visite de musée d'art moderne et contemporain que le sont les visites d'autres musées (histoire naturelle, et science, par exemple). Cela implique donc une pratique, une approche, une histoire de la muséologie et de la réception différentes de celle que nous abordons au cours de cette étude. C'est pourquoi les musées spécifiques à la photographie tel que le Jeu de Paume, à Paris, ne seront pas abordés en particulier.

⁶⁶ Voir notamment Roger Bastide, *Art et société*. L'Harmattan, Paris, 1997 [1945].

⁶⁷ Pierre Francastel, *Art et technique* [1956], Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2014, p.235.

Charlotte Klouk étant allemande, c'est une histoire essentiellement allemande du *Cube* qu'elle a cherché, ou à laquelle elle a eu accès, et qu'elle relate. Une historienne de l'art espagnol ou italien aurait peut-être de précieuses pistes à livrer pour l'enrichissement de la chronologie à l'échelle européenne (nous pourrions dire « mondiale » en ce que le terreau européen est alors le seul présumé pour ce geste muséographique).

Aussi, peut-être dira-t-on de cette étude qu'elle, encore, colle de trop près le texte de BOD. Et peut-être cela sera-t-il vrai. Il est évident que c'est un texte fondateur et bien qu'à vouloir le dépasser, il est indispensable d'y revenir. Il aura d'ailleurs fallu ici s'y replonger une dizaine de fois, puisque chaque texte y faisant référence y va de son interprétation propre de la prose de l'artiste américain.

*

Quoi qu'il en soit, le white cube est un moyen de diriger la vue et l'esprit vers ce qu'il y a voir, il guide notre regard, il nous montre ce qui est art et se fait ainsi la lunette par laquelle nous contemplons l'énergie créatrice de notre monde contemporain. Pour une fois (et il s'agirait plutôt d'écrire alors : une bonne fois pour toutes !) regardons ce qui nous permet de regarder afin de savoir pourquoi nous regardons de la sorte ce que l'on nous donne à voir.

Construction

« *Only eyes and their patient use* »¹

¹ Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p.26., citant Gilman dans *Museum Ideals of Purpose and Methode*, Riverside Press, Boston, 1918., p. 342. Cf. Annexe B : n° 8.

Première partie

Histoire actualisée du white cube

INTRODUCTION

La nécessité d'une chronologie à jour répertoriant les « avis » de chacun fut démontrée précédemment. Non pas que la concentration infallible du lecteur soit remise en cause, mais il n'est pas inutile d'appuyer à nouveau sur le fait que la naissance du white cube n'est pas fixée avec autant d'exactitude que la présentation du concept au public new-yorkais (par O'Doherty en 1973), puis parisien (en 2009) le laisse présumer. Il ne s'agit pas tant de dates qui ne feraient pas l'unanimité, mais plutôt de textes qui ont placé un curseur selon un « ordre d'idée », plus que par rigueur. Il suffit d'avoir ensuite écrit beaucoup de choses très intéressantes et alors le texte est interprété comme intégralement bon, et les mêmes curseurs se voient répétés encore et encore *via* les références et citations. C'est ainsi que l'on vient à prétendre que le geste naît avec l'art contemporain, dans les années 1970. C'est le concept qui est nommé à ce moment-ci, et c'est donc plutôt de *renaissance* qu'il faut qualifier cette période, au lieu d'une naissance véritable. En fait, il faudrait davantage regarder du côté de l'art moderne plutôt que de ce que le français nomme art contemporain (après 1945), pour trouver les premières occurrences du geste. On doit également reconnaître que s'il est si difficile de placer un curseur net et précis, c'est parce que le white cube apparaît d'abord comme un phénomène corrélé à un air du temps qui, lors de cette époque empreigne de manière similaire toutes les rues du monde occidental, en transportant dans son sillage les modes, les tendances, les styles. Il n'y a pas une naissance à un moment donné, qui révolutionna l'ensemble des dispositifs de présentation à tout jamais, mais plutôt une mouvance qui fut plus ou moins tacitement approuvée par la petite communauté muséale internationale, faite d'acteurs mobiles et aimant voyager d'une exposition à l'autre. Ménageons un peu de suspens et gardons les détails pour la suite.

Cette chronologie balaye tout le XX^e siècle, jusqu'à nos jours afin de démontrer comment (avec la question sous-jacente du *pourquoi*) le white cube est-il devenu le moyen standard de présentation des arts contemporains, à l'échelle du monde. Quatre segments temporels sont proposés. Bien que l'on puisse réduire les temps du white cube à deux principaux, ce découpage vise à décomposer les évolutions d'expressions et de signification du geste avec plus de précisions. Ainsi, une partie se concentre sur la période de germinations (chapitre 1) ; elle précède une partie relative à la période d'affirmation et de mutation du système (chapitres 2 et 3) ; qui précède une partie finale visant à examiner l'établissement définitif du white cube comme *doxa* et ses usages actuels (chapitre 4). Étant donné l'étendue concernée, chaque période sera abordée selon des études de cas représentant les lieux et moments phares de l'histoire du white cube. En outre, ajoutons enfin qu'il sera proposé au lecteur de s'extraire de la ligne chronologique afin de focaliser la réflexion sur une idée spécifique, ne répondant pas forcément à un ancrage temporel aussi précis, mais attendant à l'idéologie du white cube et méritant que l'on y porte notre attention le temps de quelques paragraphes. À titre d'exemple, l'art contemporain et son lien avec le système du *Cube*, feront l'objet d'un examen particulier au cours du troisième chapitre.

Inutile de remonter dans le temps sans savoir ce que l'on cherche avec clarté, au risque de tout trouver hormis le cheminement du retour vers le présent. Il est donc désormais impératif d'explicitier les critères qui furent pris en compte afin de déterminer, ou non, si l'occurrence citée était, pour cette étude, un cas ou une annonce de white cube. Pour faire au plus simple, ce sont d'abord les murs blancs et l'espacement des œuvres qui furent recherchés. Lorsque l'on sort de plusieurs siècles régis par les tapissiers du roi ou les expositions dans de riches appartements aux styles divers, mais toujours surchargés, le blanc c'est tout un monde nouveau. Il en va de même pour l'abaissement des tableaux à une rangée, et leur plus grand espacement. L'adjonction de blanc et l'épure des rangs de présentations ne vont pas sans une forte idée de rupture. Ces deux caractéristiques relevées, il faut ensuite creuser la raison à cette rupture plastique afin d'y cerner les motivations « idéologiques ». Lorsque l'on avance dans le siècle (et dans les chapitres), les velléités de ruptures sont remplacées par celle de pédagogie, puis de démagogie et de marchandisation ; la forme s'affirme et il ne s'agit plus de savoir si c'est un cas de white cube, mais plutôt, en quoi le cas témoigne-t-il de l'évolution et/ou de l'enrichissement d'une idéologie donnée au geste.

Chapitre 1 : 1874 - 1920

Préhistoire et naissances d'un espace

« Il ne faut jamais se tromper de début, dans les histoires. Sous peine de manquer d'élan et de ne jamais trouver, faute de recul, la bonne perspective. »

— Erik Orsenna ²

Il ne s'agit pas d'une naissance avec un grand *n*, mais de plusieurs. Une sorte d'air du temps qui voit germer une idée nouvelle du musée et avec elle, une façon tout aussi novatrice de concevoir l'espace de présentation. Il n'y a donc pas une seule, mais plusieurs genèses et ne seront abordées ici que quelques-unes d'entre elles : les plus documentées, les plus proches de nous et aussi celles qui sont susceptibles d'avoir véritablement jalonné la voie, du fait de l'impact de leur plus grande publicité. Il est probable que d'autres réflexions similaires se soient développées en parallèle, dans d'autres pays d'Europe et au cours d'autres occurrences historiques que celles abordées. Cependant, les innovations étasuniennes, françaises et allemandes sont celles qui, du fait du poids de leur pays alors, semblent avoir impacté les acteurs de l'époque et c'est de ce fait, les trois zones sur lesquelles l'étude se concentre en priorité. ³ Pour ce qui concerne la périodicité, Erik Orsenna nous rappelle qu'il n'est jamais vain de partir de très loin. Par le même souci d'élan, nous éviterons de commettre l'impair trop souvent observé au cours des lectures, consistant à placer le premier white cube dans les années 1960 et commencerons plutôt dans l'atelier des Nadar.

Fin de siècle parisien, impressionnistes et néo-impressionnistes

Si l'on décide de remonter la trace du white cube à la manière d'une enquête policière, alors les premières pistes sont effectivement décelées en 1874 au cours de la première exposition impressionniste. L'enjeu y est alors de concentrer l'attention du visiteur sur les

² Erik Orsenna, *Géopolitique du moustique : petit précis de mondialisation IV*, Fayard, 2017.

³ Toutes connexions avec des germinations anglaises, italiennes ou espagnoles (ou autres) auxquelles le lecteur peut penser à la lecture des lignes à suivre sont les bienvenues pour enrichir cette proposition.

œuvres, que l'on veut à tout prix rendre indépendantes de leurs voisines⁴. Cette présentation, Boulevard des Capucines, dans l'atelier aux grandes baies vitrées de Nadar Père, porte en elle des réflexions modernes sur la manière dont le visiteur regarde la peinture, et il est cherché à le contenter au mieux. Edgar Degas que l'on sait organisateur actif des expositions impressionnistes, pensait alors qu'il fallait montrer les œuvres sur deux rangées horizontales et ceci, sur des murs subtilement colorés.⁵ Par « subtilement », il faut entendre : plus clairs, plus discrets et moins agressifs que le rouge vermillon de l'officiel Salon. Ainsi, là sont déjà constatées une effective respiration entre les œuvres ainsi qu'une réflexion sur les couleurs des supports d'accrochages, que l'on commence à souhaiter plus douces et plus discrètes. Ce premier trait d'épuration visant à faciliter la contemplation demeure très léger puisque l'intérieur de l'atelier de Nadar, tout comme celui du marchand et mécène des impressionnistes, Paul Durand-Ruel, reste surchargé de bibelots, de mobilier et d'objets aux couleurs, au faste et aux formes disparates, selon la mode bourgeoise du siècle. Ceci, comme ce fut le cas pour Durand-Ruel, selon la visée très marketing permettant aux clients d'imaginer avec aisance l'œuvre au-dessus de leur propre canapé Napoléon III (par exemple). En somme, permettre une meilleure appréciation esthétique des œuvres impressionnistes jouait le jeu mercantile de la vente ainsi encouragée. ⁶ Notons déjà l'ambiguïté entre lieu d'exposition et lieu de vente ; objectif de présentation, objectif d'achat...

À l'occasion du Salon des Indépendants de 1884, les néo-impressionnistes obtinrent leur pièce propre et l'habillèrent d'un fond gris.⁷ Ils utilisèrent également des cadres gris, toujours pour appuyer l'autonomie de leurs œuvres par rapport à l'environnement d'exposition.⁸

Deux ans plus tard, lors de la huitième exposition impressionniste, Victoria Newhouse parle quant à elle de la « pureté achromatique des murs »⁹ et permet d'établir comme constante volontaire les innovations expographiques amenées par les présentations des impressionnistes.

⁴ Alban Loosli, « Apogée et périclès du White Cube », Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l'Université du Québec à Montréal, Octobre 2016.

⁵ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History*, Volume 1 : 1863-1959, 2008. p.17.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, 2005. p. 34.

La matrice allemande

Déjà en 1807 la question de la couleur dont devaient se parer les murs d'exposition était abordée dans toute sa complexité.¹⁰ Une enquête publiée dans le journal français *Le Beau Monde* établissait non sans difficulté que le rouge foncé (une sorte de bordeaux tirant sur le brun) était la meilleure solution de présentation des œuvres. Cent ans plus tard, en 1905 et 1906, le conservateur de musée Hans Dedekam¹¹, lorsqu'il publia dans la revue allemande *Museumskunde* ses réflexions tirées de visites effectuées dans toute l'Europe, s'accordait à répéter ce tracés et confirmait que la question de la couleur et de la matière des cimaises d'exposition était la plus épineuse à laquelle le musée ait à se confronter. En revanche, il conclut que le rouge foncé, alors standard européen, était, en fait, la pire que l'on puisse choisir et qu'il fallait lui préférer le bleu, plus naturel.¹² Le musée ne semblait donc guère plus avancé. Fermement opposé aux « *period rooms* », H. Dedekam préconise, par contre, des pièces aussi simples que possible afin que soit soulignée la qualité des travaux exposés. Ces salles doivent également être agréables à l'œil et à la déambulation. Il n'est pas encore question du blanc dont il avertit contre l'usage, au risque de créer un effet éblouissant, écrasant les œuvres. Comme l'indique la nationalité de la revue *Museumskunde*, c'est vers l'Allemagne que le regard se tourne désormais ; non pas que la France en soit restée là des réflexions nouvelles qui voient le jour en sa scène artistique, mais car l'Allemagne opère à ce moment précis un réel bouleversement en la matière.

La première halte concerne la Sécession Viennoise et son bâtiment conçu par Joseph Maria Olbrich, en 1899.¹³ L'architecte le dessine selon un plan plus simple et plus efficace que ceux alors dédiés aux arts : « afin que les œuvres d'art soient « autonomisées » au maximum. [...] C'est une idée que l'on trouvait clairement énoncée dans un article de 1904 consacré à l'exposition de la Sécession et où il était question « de n'accrocher à un mur que peu d'images de même tonalité, à hauteur moyenne et distance suffisante »¹⁴ (fig. 6 et 7). Dans

¹⁰ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000*, 2009. p. 76 .

¹¹ D'origine norvégienne (1872 -1928), il fut conservateur au musée des art et des artisanats de Christiana, au Danemark.

¹² Propos rapportés par Charlotte Klonk dans *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000*, Yale University Press, New Haven, 2009. p. 81.

¹³ Sur l'évolution de la scénographie de la sécession de Vienne voir *The Vienna Secession. From Temple of Art to exhibit hall*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1977.

¹⁴ Katharina Hegewisch, « Un médium à la recherche de sa forme... », *L'art de l'exposition.*, 1998. p. 21.

le même ouvrage, Wulf Herzogenrath souligne pour sa part le fait que « l'accrochage sur deux rangs superposés était exceptionnel » et précise que « les tableaux étaient accrochés de manière à ménager un certain intervalle et avaient tous une même ligne dessinée dans la partie inférieure. » À cela, il est probable qu'il « [...] faille encore attribuer [à un artiste nommé Ehmke] la couleur blanche et lisse des murs, car les fines lignes de démarcation noires et les traits noirs en angles droits en haut des murs d'exposition correspondent à l'esthétique choisie par cet artiste. »¹⁵ Les informations livrées par ces chercheurs allemands résument une volonté de repenser l'accrochage, afin de gagner tant en clarté d'ensemble qu'en facilité de lecture des œuvres une à une. En somme, un système s'opère volontairement et consciemment contre le fouillis et l'accumulation d'images des expositions précédentes, pour atteindre un espace plus rationnel et didactique. Les photographies (fig. 8) montrent que certains espaces semblent vides. Ils sont décrits comme nouveaux et en rupture avec l'ensemble qui, lui, poursuit une manière plus traditionnelle d'exposer.

Notons au passage que, comme pour le cas des expositions impressionnistes (et il se pourrait d'élargir à toutes les premières fois mémorables où les artistes se sont eux-mêmes exposés), la Sécession est faite par des artistes. Partant de ce fait qui n'a rien d'anodin, on pourrait stipuler que lorsqu'un artiste s'expose, il désire naturellement se faire plus de place qu'un autre lui aurait accordé, sans souci de différenciation, et tente de ne pas être noyé dans la masse de ses confrères. Ainsi, les prémisses du white cube sont en partie le fruit d'une époque où des artistes affirment leur distance vis-à-vis du Tapissier et s'exposent selon leurs règles.¹⁶ Quoique plus simple et plus harmonieux, aux formes plus droites et plus épurées, l'environnement architectural (intérieur et extérieur) de la Sécession est toujours trop décoratif pour Adolph Loos, architecte pour qui l'ornement est un crime¹⁷. La rigueur de la forme et le dépouillement de l'espace ne sont donc pas tout à fait complets. Aussi, avec la forte participation de l'artiste Ehmke, en 1903, la Sécession se place à la croisée des chemins entre le dispositif pensé dans le but d'optimiser la visualisation des travaux, et un cas de scénographie artistique. Cela opère une limite à l'évocation d'une nette idéologie de présentation, la part artistique étant un peu trop présente.

¹⁵ Wulf Herzogenrath, « Exposition d'Art Internationale de l'Association Exceptionnelle... », *L'art de l'exposition.*, Paris, 1998. p. 82.

¹⁶ Relevons que le tapissier, lui-même était souvent un artiste (voir l'article d'Isabelle Pichet. « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750- 1789) », *Culture & Musées* n°20, 2012. pp. 189-210.).

¹⁷ Paraphrase du titre de son ouvrage de 1908, *Ornement et crime*.

En 1906, à Berlin, se tint « l'Exposition du Centenaire » (*Jahrhundertausstellung deutscher Kunst*) à la Nationalgalerie. L'architecte et designer Peter Behrens ¹⁸ était chargé de la scénographie. Les murs étaient d'un blanc très légèrement crème, et ils se paraient des fines lignes noires pour seule autre touche colorée. Les photographies partagées par Charlotte Klonk ¹⁹ renseignent également sur le fait que le plafond fut abaissé par le moyen d'un voile, ce qui réduisait considérablement le volume des salles et resserrait l'attention sur les œuvres exposées. Aussi une large partie (que l'on ne peut quantifier avec plus de précisions, peut-être était-ce l'intégralité) des ornements constitués en une frise placée haute sur l'élévation des murs fut, par ce voile, dissimulée. C. Klonk rapporte que les défenseurs d'un « art pour tous » le remercièrent d'avoir permis l'aisance de communication émotionnelle des œuvres ; l'historien de l'art suisse, Hugo von Tschudi, salua quant à lui le raffinement et la clarté quasi hellénistique du lieu. ²⁰ Les photographies témoignent effectivement d'une épuration du dispositif visant à obtenir une clarté de monstration plus grande, et d'un recentrage du regard vers ce qu'il *faut* voir par le bris de l'élan monumental de la salle. L'usage du blanc répondait à un même souhait de neutraliser la zone d'exercice du regard, tout en accentuant la planéité des surfaces du musée ²¹. Il en faut de peu pour écrire que, de la sorte, le white cube est lancé. Ce « peu » réside en un effet de décoration encore présent, une volonté de raconter l'art avec style encore prégnante : les lignes noires, les voiles lâches, les compositions d'accrochages irrégulières et asymétriques participent d'un persistant effort de décorum.

Si, pour ces deux occurrences les expositions de la Sécession de Vienne et l'Exposition du Centenaire à Berlin, est constaté le cœur matériel du dispositif du white cube, et la neutralisation de l'espace pour une contemplation idéale et claire, toutefois là n'existe pas encore complètement l'idéologie que l'on reconnaîtra dans le white cube. La mise en relation plus directe entre le visiteur et l'œuvre, dédiée à la contemplation nette et sans gênes constitue néanmoins une première base fort importante à l'édification de cette idéologie qui repose sur cette étape capitale.

¹⁸ Il est né en 1868 à Hambourg et est mort en 1940 à Berlin. Aussi graveur et peintre, il est surtout réputé pour avoir largement contribué au développement de l'architecture moderne en Allemagne. C'était également un designer de renom spécialisé dans le dessin industriel. Il côtoyait, entre autres, Walter Gropius, Le Corbusier et Ludwig Mies van der Rohe.

¹⁹ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000*, 2009. p. 81.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Une dernière occurrence allemande mérite que l'on s'y arrête un temps : le *Sonderbund*²² de Cologne en 1912. Cette « association exceptionnelle » consista en « l'inventaire le plus complet de la modernité jamais réunie auparavant »²³. L'un des organisateurs, l'Allemand Karl Ernst Osthaus parcourut toute l'Europe pour rencontrer et solliciter lui-même les artistes très précis qu'il voulait exposer. Immense monstration de désormais grands maîtres des nationalités les plus diverses, cette manifestation prit place dans un lieu neuf, temporaire, spécifiquement pensé pour l'occasion. « On voulait présenter au public une architecture attractive et de conception neuve, et une répartition intérieure structurée en fonction du contenu de l'exposition » renseigne l'historien de l'art Wulf Herzogenrath.²⁴ Et comment envisage-t-on alors ce nouvel espace logique, pratique, dédié aux arts modernes ? « À l'intérieur, les murs étaient blancs, l'éclairage zénithal et les tableaux serrés bord à bord, parfois superposés sur deux lignes » avec une « luminosité un peu pâle [...] ». ²⁵ À ceci s'ajoute une forte géométrie des salles, tel que le montre le plan rigoureux qui nous est parvenu (fig. 9 à 11). Il paraîtrait que ce soit d'un vrai blanc, non plus crème ou cassé mais d'un blanc puissamment éclatant et franc, dont les murs furent habillés. Ceci, combiné à la rationalisation de l'espace et de l'accrochage dans la volonté de présenter avec clarté l'état actuel de l'art au plus grand nombre, on commence à retrouver avec récurrence un modèle type adapté à un objectif type... Les œuvres ne se présentent pas en rangée unique et selon un espacement précis et calculé, là est peut-être la seule réminiscence d'une dynamique plus ancienne. Cependant, cela s'explique aussi par le nombre (environ 625) de tableaux et de sculptures à intégrer dans l'espace.

Philippe Dagen titre son article de la manière suivante : « De cette exposition naquit, en 1912, l'art moderne »²⁶. Le *Sunderbund* offrit à cet art le récipient tout aussi nouveau qui lui fallait pour être exposé et pensé comme une unité nouvelle prête à être labellisée. Cette occurrence renforce ce qui fut déjà observé sous quelques aspects jusqu'ici : le white cube (ou jusqu'ici son *prototype*, en termes de *protohistoire*) est intimement lié à l'idée d'un lieu de modernité,

²² Fr. : « association exceptionnelle ». De son nom original : « Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler » (soit en français : « L'exposition artistique internationale de l'association exceptionnelle des amis de l'art et des artistes d'Allemagne occidentale »).

²³ Philippe Dagen, « De cette exposition naquit, en 1912, l'art moderne », le 31 août 2012, *Le Monde* [en ligne].

²⁴ Wulf Herzogenrath, « Exposition d'Art Internationale de l'Association Exceptionnelle... », *L'art de l'exposition.*, 1998. p. 83.

²⁵ Philippe Dagen, « De cette exposition ... », 2012, *Le Monde* [en ligne].

²⁶ *Ibid.*

abritant un art en train de se faire, et dans lequel les artistes qui s'exposent de leur vivant et selon leurs conventions, tentent de se présenter avec clarté et individualisme dans une histoire contemporaine. C'est, car cette phrase pourrait caractériser les galeries des années 1970, que l'on prétend que le *Sonderbund* (et les autres étapes de la préhistoire du white cube) sont bel et bien des manifestations directes du geste dont il est question, et qu'il n'est pas nécessaire d'attendre le MoMA des années 1930, ni les lofts de SoHo des années 1960, pour décréter sa prime apparition.

Lentement, mais sûrement les espaces se métamorphosent

En parallèle, des expositions perpétuaient un modèle de présentation plus ancien, très coloré et avec un accrochage irrégulier et chargé. Pour exemple, la trente-septième exposition de la Sécession de Vienne en 1910, « Les femmes dans l'art » (*Die Kunst Der Frau*, fig. 12) arborait des murs très colorés et par endroit, un habillage semblable à du bois était observé. Aussi, la première exposition du *Blaue Reiter* en 1911, prenait-elle intégralement place sur un fond sombre. Les expositions qui tentaient clairement d'épurer et d'harmoniser au maximum leur dispositif de présentation et de contenter la pleine contemplation agissaient encore en cas isolés, qui devaient probablement intriguer et faire parler, mais qui demeuraient occasionnels.

Les acteurs du monde muséal d'antan voyagent, voient, s'inspirent, refont, répondent et améliorent les propositions de leurs collègues, nous le savons, mais une question persiste, à propos de savoir comment se répand, au sein de l'Allemagne, ce geste novateur d'exposition des arts. Il est peu probable que d'un coup, d'un seul, un même système de présentation, motivé par des idées semblables, germe dans des villes différentes par le simple fait du hasard. Citons à nouveau la revue *Museumkunde* (fondée en 1905) dont Julia Noordegraaf nous apprend qu'elle était très lue par la communauté muséale européenne et nord-américaine²⁷. Par ailleurs, les lignes noires du bâtiment de la Sécession entrent en écho certain avec celles choisies par Peter Behrens, plus tard, à Berlin. Il fut évoqué l'article de 1904, consacré à l'exposition de la Sécession, et cité par Katharina Hegewisch, qui, comme la revue *Museumkunde*, circula sûrement entre des mains averties. En outre, Jean-Marc Poinot rapporte que « si, comme l'a signalé Manfred Schneckebürger, les salles de l'exposition du *Sonderbund* offraient déjà des murs blancs, elles devaient cette caractéristique à la conception

²⁷ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004. p.90.

architecturale inspirée du style de la Sécession Viennoise. »²⁸ Si c'est à peu de chose près, le seul matériel susceptible de connecter ses initiatives entre elles, et s'il était intéressant de se faire confirmer (ou infirmer) davantage de liens (revues, articles, rencontres...), il n'en demeure pas moins qu'ils existent et sont solides. Une dernière chose demeure certaine, le rayonnement international du *Sonderbund*. Bien que peu nombreuses soient les personnalités à avoir clairement revendiqué leur passage ou leur avis le concernant, l'évènement ne manqua certainement pas de faire venir des directeurs de musée, des conservateurs, des artistes et des architectes de tous les pays du monde occidental. Son système de présentation fut ainsi très vite connu par un très grand nombre, en première ligne desquels, les Nord-Américains. Orientons-nous ainsi plein ouest.

Dernier stop à la préhistoire : les États-Unis d'Amérique

Le premier évènement qui suscita l'intérêt de cette recherche est l'*International Exhibition of Modern Art* (communément appelé l'*Armory Show*)²⁹, qui prit place en trois villes étasuniennes en 1913 (New York, Chicago, et Boston). Directement inspiré³⁰ du *Sonderbund*, l'*Armory Show* introduit l'art moderne aux États-Unis. Puisque le contenu fut transposé, à peu de chose près, tel quel, qu'en est-il de la forme ? Se pourrait-il qu'ainsi immigre le white cube en Amérique du Nord et qu'avec le très large impact du *Show*, le proto-white cube soit implanté aux quatre coins du pays ? Une telle concordance serait bien aisée, mais l'*Armory Show* n'est pas une occurrence du white cube. Ni de près ni de loin. Les cimaises sont basses, habillées de tissus et de guirlandes vivement colorés ; la salle est haute, l'accrochage des œuvres ne respecte aucune harmonie d'ensemble... En bref, le tout tient davantage de la foire du dimanche que du temple sacré ; le dispositif tient plus de l'exhibition des travaux que l'on veut nombreux et pour un public large, que de leur présentation rationnelle et didactique à un public averti (fig. 13). Cet évènement, puisqu'il n'est pas un

²⁸ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Art édition, 1999., p. 48.

²⁹ Pour des renseignements en lien avec la muséologie, voir le riche article de Milton Brown, « *The Armory Show : un évènement médiatique...* », *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Éditions du Regard, Paris, 1998.

³⁰ Wulf Herzogenrath (1998), Jean Marc Poinot (1999) et Philippe Dagen (2012) entre autres, fournissent chacun divers éléments affirmant l'indiscutable parenté des deux présentations. Par exemple, W. Herzogenrath renseigne que Walt Khun, membre du comité d'organisation du Show visita l'exposition de Cologne.

white cube, témoigne de l'arrivée plus tardive encore, de ce modèle, aux États-Unis ; ainsi, il n'est pas déjà un modèle incontournable.³¹

À propos de l'*Armory Show*, Milton Brown écrit que « [c'] était l'œuvre d'un petit groupe d'artistes américains qui voulaient améliorer les possibilités d'exposition. Celles-ci étaient fortement limitées, d'abord par les règles de l'Académie et par les locaux disponibles. »³² S'il est impossible de l'inclure dans la généalogie du white cube, cela renseigne, néanmoins, sur l'état des préoccupations muséologiques, à cette période aux États-Unis et confirme peut-être les primes apparitions du *Cube* en Allemagne. En revanche, tandis que les musées européens s'éclairent encore au gaz et à la bougie, les musées nord-américains commencent à posséder, entre autres éléments de modernité, des éclairages électriques et de l'air conditionné. Ajoutons à ceci, l'alors toute récente, *American Association of Museums*, fondée en 1906. Plus que sur les cimaises c'est ainsi dans la tête des hommes qu'il faut creuser. À la charnière des deux siècles, ce sont les idées de George Brown Goode³³, de John Cotton Dana³⁴ et de Benjamin Ives Gilman³⁵ qui sont les plus diffusées. Les deux premiers se firent les défenseurs d'un musée en étroite relation avec sa communauté : le musée est un lieu d'éducation à la citoyenneté, qui conduit la population à se former ou à développer son goût et ses savoirs. Suivant cette inclination pédagogique forte, ils prônent l'usage de dispositifs didactiques dédiés à la divulgation d'informations et de connaissances factuelles. Les objets, interchangeable, sont moins importants que ce qu'ils ont à transmettre.³⁶ Pour B. I. Gilman il en va tout autrement. Pour lui, alors qu'un musée de science est une collection d'écriteaux et leurs illustrations, un musée d'art est une collection d'objets et leur

³¹ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Art édition, 1999., p. 48.

³² Milton Brown, « *The Armory Show* : un événement médiatique... », *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Editions du Regard, Paris, 1998. p. 91.

³³ G. B. Goode (1851-1896) est un ichtyologiste (spécialiste de l'étude des poissons). À partir de 1872, il fut l'assistant du premier conservateur de la *Smithsonian Institution*, Spencer Baird, pour le compte duquel il se fit muséographe de nombreuses expositions et des collections permanentes. Il fut également responsable du *United States National Museum*, entité de la Smithsonian.

³⁴ J. C. Dana (1856-1929) est un bibliothécaire américain, fondateur du Newark Museum en 1909 et qu'il dirigea jusqu'en 1929. Il dirigea aussi la *Newark Public Library* (Newark, New Jersey) à partir de 1902 jusqu'à sa mort. Enfin, il fonda également la *Special Libraries Association* dont il tint la présidence de 1909 à 1911.

³⁵ B. I. Gilman (1852 - 1933) fut le directeur du Boston Museum of Fine Arts, de 1893 à 1925.

³⁶ Afin de dépasser le portrait grossier, rapidement dressé, de ces deux personnages, le lecteur est invité à se référer aux écrits de François Mairesse. Ceux-ci sauront rendre un plus ample hommage à leurs riches réflexions respectives.

interprétation.³⁷ L'opinion contraire de Goode et de Gilman est symptomatique d'une nette opposition toujours constatée de nos jours³⁸, entre la théorie et la muséographie d'un musée (d'art), et celles d'un « muséum » (de sciences ou d'Histoire). Si le muséum base ses dispositifs de présentation sur la transmission de savoirs factuels, le musée base quant à lui la compréhension d'une œuvre d'art en la pure utilisation des facultés de perception sur (non plus un objet, mais) une production extraordinaire, géniale, transcendante. Dans ce cadre, Gilman pense que le dispositif ne doit pas viser à transmettre une information, il doit plutôt s'assurer de communiquer des « *appreciative acquaintances* » (fr. : connaissances appréciatives) ; et Gilman de confirmer ceci : « lorsque le règne de l'éducation commence, le règne de l'art se termine »³⁹. S'il y a apprentissage, c'est indirectement, et c'est celui d'un goût universel. Il écrit à ce propos : « les œuvres d'art, dès lors qu'elles sont dans un musée n'existent que dans un seul but : être regardées en tant qu'objets de beauté. La première mission d'un musée [d'art] est de les présenter en tant que tels, seulement comme objets de contemplation esthétique.⁴⁰ » Rappelons que Gilman était partisan de la théorie selon laquelle, si l'on regarde avec concentration et assez bien une œuvre on peut voir les émotions qu'éprouvait l'artiste lorsqu'il l'a peinte ; ceci serait communicable sans entraînement par une sorte de puissance transcendante de l'émotion de l'artiste au regardeur.⁴¹ Pour permettre la contemplation maximale, il suffit de rendre agréable et directe la rencontre en facilitant la déambulation et en créant une atmosphère propice à la délectation visuelle. C'est suivant cette logique que Gilman fut le premier à aborder la « fatigue muséale » et à proposer une étude complète (1916) de son public afin d'optimiser le confort de visite. Il en tira des réflexions sur l'éclairage, sur le placement des cartels et sur l'ajout nécessaire de bancs. En 1918, il publia *Museum Ideals of Purpose and Method*⁴², ouvrage dans lequel il poursuivit ses réflexions sur l'accrochage. L'art se communique essentiellement par la vue donc il est impératif de ne

³⁷ Voir à ce propos les ouvrages de François Mairesse et notamment *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, PUL, Lyon, 2002.

³⁸ À Paris par exemple, le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris (V^e arrdt.) est financé par le ministère de l'éducation et non par celui de la culture, il n'est pas question de conservateurs, mais de chercheurs et de scientifiques.

³⁹ B. I. Gilman cité par François Mairesse à l'occasion d'un cours magistral tenu à l'École du Louvre en 2017. Voir notamment Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Methode*, Riverside Press, Boston, 1918.

⁴⁰ Cité par Christine Bernier, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2002.

⁴¹ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004. p.94.

⁴² Gilman Benjamin I., *Museum Ideals.*, 1918.

surtout pas encombrer le champ de vision alentour et d'isoler l'œuvre. Par conséquent, un espacement minimum doit être ménagé et le cartel est évincé. D'ailleurs, Gilman les considère comme des distractions faisant obstacle à la pleine rencontre avec l'œuvre. Aussi préconise-t-il un « éclairage uniforme et naturel [...] De plus, les peintures doivent être présentées contre un mur au ton neutre, de préférence blanc [...] en une seule rangée [...] »⁴³ Enfin, pour réceptionner toute la force de l'art, le silence est de mise⁴⁴.

En somme, il semblerait que la recette plastique du white cube soit complète et qu'elle soit même saupoudrée d'un peu de théorie et de « White Look ». En effet, le temple de la contemplation qu'il visait alors à édifier remplit un objectif moteur du white cube, dont la matrice même consiste à opérer un retrait derrière l'œuvre pour laisser le champ libre à son expression la plus totale. Si Gilman n'amène pas une façon tout à fait nouvelle de concevoir l'art, il semble avoir été l'un des premiers à penser le musée idéalement apte à la recevoir.

Chapitre 2 : 1920 - 1945

Codifications et fixations de valeurs

1. POURSUITE DE L'EFFERVESCENCE ALLEMANDE

LES ANNÉES 1920, UNE DÉCENNIE PROLIXE

En parallèle de la construction d'un espace qui continue à se dessiner avec plus de précision, les années 1920 sont le terrain d'un bouillonnement réflexif étendu à l'échelle internationale, concernant la forme tant sociale qu'architecturale du musée. À la manière des théories de B. I. Gilman, un premier congrès vise à établir une sorte de « best-practice » du musée. Avant d'opérer un retour sur le congrès dont il est question, centrons-nous à nouveau sur l'Allemagne où là aussi les idées fusent et infusent.

⁴³ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004.p.100. Cf. Annexe B : n° 5.

⁴⁴ Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003.

Le Bauhaus, lieu de construction d'un mur spécifique pour un art spécifique

Si ces idées relèvent parfois plus de « l'air du temps » que de la pratique muséale du white cube, elles enrichissent tout de même ce geste qui prendra une forme véritable à l'issue de ces dix années de fermentation. Par exemple, dès 1919, dans le premier manifeste du Bauhaus, Walter Gropius (qui, d'ailleurs, évolua dans l'atelier de Peter Behrens) souhaitait s'attacher à « lancer une nouvelle recherche sur la nature des expositions, afin de résoudre le problème de la disposition des travaux visuels et des sculptures dans la structure même de l'architecture. »⁴⁵ Ce n'est pourtant qu'en 1929 avec l'exposition « Le nouveau Berlin » (*all.* : « Das neue Berlin ») qu'il lança la première exposition faisant écho à cette prérogative. La nécessité d'une décennie entière est révélateur de la durée nécessaire à la mise en place cohérente et réfléchie d'un tel système, et c'est pendant ces années que s'échafaude, en Allemagne, tout un système de réflexion sur la mise en valeur des œuvres d'art dont les formes, la politique et le moteur créatif sont tout à fait nouveaux.

Pour ensuite comprendre les années trente qui fournirent le tournant décisif, il s'agit d'abord d'invoquer diverses personnalités qui, toutes, avaient pour point commun la réalisation d'un art qui se poursuit en dehors du cadre ; que ce soit idéologique, avec l'idée d'un art de production industrielle, utile et esthétique, ou formelle, avec l'idée d'un art abstrait qui se prolonge dans son environnement par l'extraction de toutes significations et figurations réalistes, et l'adjonction de lignes et de traits rationalisés ou libres, visant à faire naître une perception accrue de l'espace ou des vibrations qui lui sont inhérentes.

En plus d'un art en pleine métamorphose à la recherche d'une expression autre que la belle image figurative, il est possible de citer le débat du début de siècle à propos du bien fondé du musée envers les œuvres. Certes, cela n'est pas nouveau, mais la discussion gagne en vigueur au début du siècle. Vassily Kandinsky et les futuristes Italiens, dont notamment Filippo Tommaso Marinetti, s'opposèrent vivement à ces cimetières des arts qui semblaient présenter une antithèse dans les termes ; le musée doit être repensé pour accueillir cette production artistique dont déborde une énergie nouvelle, enrichie de politique et de social, de violences et

⁴⁵ « New research into the nature of the exhibitions, to solve the problem of displaying visual work and sculptures within the framework of architecture. » Wigler, Hans M. (1969). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, MA : MIT Press, pp. 31 – 33. Traduit et cité par Alban Loosli dans « Apogée et périégée du White Cube » [Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l' Université du Québec à Montréal, Octobre 2016].

de contestations, de préoccupations contemporaines, et d'accélération des recherches plastiques disruptives. Bien que V. Kandinsky le quitte abruptement, le Bauhaus et les réflexions sur un environnement totalement dédié aux arts en train de se faire contribuèrent à donner une forme actualisée du musée. Une forme, que l'on peut fortement rapprocher du white cube. Citons l'éloge du mur fait par Vassily Kandinsky en 1929 :

Le mur nu... ! Le mur idéal, sur lequel il n'y a rien, qui ne porte rien, sur lequel aucune peinture n'est suspendue, sur lequel on ne voit rien. Le mur géocentrique, qui vit « par et pour lui seul », qui s'impose, le mur de chasse. Le mur romantique. J'aime aussi le mur nu... Qui peut vraiment être affecté par le mur nu avec l'intensité de l'expérience vécue est préparé de la meilleure façon qui soit pour véritablement faire l'expérience d'une œuvre picturale. Le mur en deux dimensions, parfaitement lisse, vertical, proportionné, « silencieux », sublime, qui s'affirme, et irradiant vers le monde extérieur, est presque un « élément » primaire. ⁴⁶

Ce mur dont rêve V. Kandinsky, le russe Kasimir Malevitch qui intègre le Bauhaus en 1927, l'a déjà expérimenté pour son art, lors de l'exposition « 0.10 » de Petrograd (1915-1916). Les murs de « 0.10 » furent entièrement peints en blanc pour l'occasion. S'il n'est nul besoin de présenter l'idéologie suprématiste bien connue de l'artiste, soulignons simplement la volonté de respecter le principe de liberté de la forme et d'extension de l'œuvre dénuée de cadre, dans un environnement qui doit ainsi être en accord le plus total avec le travail artistique et ne pas interférer avec lui. Kandinsky qui voyait en l'artiste un prophète clairvoyant, chargé d'annoncer le monde de demain, n'a pas manqué à sa tâche prophétique puisque les lignes écrites plus tard par Brian O'Doherty semblent se constituer comme une réponse directe :

Quand il eût accédé au statut de puissance esthétique, le mur se mit à modifier tout ce qui y était exposé. Lui qui jusqu'alors, constituait le contexte de l'art, avait gagné en contenu : il le reversa subtilement au crédit de l'art. Monter une exposition est désormais impossible si on ne passe pas au crible l'espace comme un inspecteur des services sanitaires : il faut prendre en compte l'esthétique du mur qui « *artifiera* » inévitablement les œuvres — généralement en pulvérisant leur intention première. ⁴⁷

Kandinsky ne renseigne pas la couleur que devrait revêtir son mur idéal. C'est néanmoins à cette période-là que le blanc devient une couleur « neutre » (et sans doute, son choix se serait porté sur lui). Par exemple, en 1918, le scientifique germano-balte Wilhelm Ostwald rédigeait un livre sur l'*Harmonie des couleurs* (all. « Die Harmonie der Farben ») dans lequel il expliquait que le blanc, le gris et le noir étaient des couleurs neutres. Grâce à Alban Loosli nous savons

⁴⁶ 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. Cf. Annexe B : n° 6.

⁴⁷ Brian O'Doherty, *White Cube.*, 2008, p.51.

que Theo Van Doesburg avait connaissance de cet ouvrage qui figurait dans les différentes bibliothèques du Bauhaus⁴⁸. Ainsi ne serait-il pas totalement audacieux de supposer que le mur idéal de Kandinsky, quand il ne consiste plus en une prose enflammée, mais en une entité matérielle tangible, est blanc et vidé de toutes autres choses que l'œuvre qu'il porte.

Selon Brian O'Doherty, cette construction du mur en tant que puissance à part entière est également due à Mondrian :

Dans sa dernière période, à New York, Mondrian se montra extrêmement curieux de tout ce qui l'entourait, les idées, le jazz [...], l'architecture [...]. Mais, dans son atelier, pas de bric-à-brac, pas de livres [...] — rien ne devait interférer avec les coordonnées de son idée, si ce n'est, peut-être, ce sac d'organes suant que nous sommes. [...] Le puritanisme de Mondrian s'est transmis au cube blanc, où le visiteur est toujours une transgression. Tout ce qui pouvait interférer avec sa vie était retranché. Tout ce qui pouvait interférer avec son art était retranché. Sur le mur, chaque tableau autonome (et il n'y a pas de tableaux plus autonomes que ceux de Mondrian) disposait d'une quantité déterminée d'espace. [...] Il maintenait entre eux un écart, sans trop les éloigner toutefois, afin qu'ils ne s'ignorent pas les uns les autres. [...] Il est clair que cet atelier était une version primitive de la galerie. Le mur était déjà une puissance, la séparation et la distance, une langue nouvelle qu'on n'avait pas encore mise en pratique. L'atelier de Mondrian fut, me semble-t-il, l'une des origines de l'arrogante stérilité et de l'isolement de l'art à l'intérieur du cube blanc. La galerie blanche ne connaît que des angles droits, comme l'atelier de Mondrian.⁴⁹

Enfin, pour l'exposition de 1929 tenue à Berlin « Le nouveau Berlin » (réalisée par Walter Gropius et Moholy-Nagy), « le groupe finira par considérer que la couleur blanche en arrière-plan combinée à des murs flexibles donne une sensation d'unité et de flottement aux expositions, mettant ainsi en valeur les objets exposés. »⁵⁰ Créer un cadre sobre, discret et adaptable fut ainsi la solution aux recherches de Walter Gropius pour harmoniser la présentation des travaux avec l'architecture dans laquelle ils s'établissent. Les notions de flexibilité et de sobriété de l'espace, de place prépondérante accordée aux œuvres dans l'architecture qui les présente, mais aussi de lien étroit avec l'objet et l'architecture d'industrie, sont capitales pour la construction progressive du white cube qui, dans sa forme achevée, porte encore pleinement toutes ses caractéristiques.

Cette recherche aux origines du white cube ne peut omettre de mentionner l'architecte Ludwig Mies van der Rohe, personnalité capitale pour la construction de cet espace de la

⁴⁸ Alban Loosli, « Apogée et périgée du White Cube », Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l'Université du Québec à Montréal, Octobre 2016. p.3.

⁴⁹ Brian O'Doherty, *White Cube.*, 2008. p. 193.

⁵⁰ Alban Loosli, « Apogée et périgée... ». Pour cette partie, ce sont les recherches du Canadien qui furent les plus pertinentes, les autres ayant tendance à passer très vite sur cette manifestation, quitte à l'ignorer complètement.

modernité. Directeur des écoles de Dessau et de Berlin, on pense surtout à son « *Less is more* » ainsi qu'au pavillon allemand construit pour l'Exposition Internationale de Barcelone en 1929, et qui porte en lui les notions fondatrices de rationalité, de plan libre et de flexibilité de l'espace évidé :

[...]J'ai abandonné le principe habituel des volumes clos. À une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison.⁵¹

La circulation est libre, les portes sont absentes. Les parois n'ont plus que pour seule fonction la division et le port de l'édifice dont elles ne définissent plus l'espace intérieur. Un peu plus tard, à la découverte du béton armé qui permet une économie des matériaux et des renforts à utiliser, Mies van der Rohe poursuit dans cette voie du « *presque rien* »⁵² et légitime l'usage du célèbre slogan du Bauhaus « *Form follows function* » (*fr. : la forme est déterminée par la fonction.*).

Le rôle ambiguë de El Lissitzky

Certains voient en l'artiste El Lissitzky⁵³ une figure fondatrice du white cube. Est invoqué *l'Espace Proun*. Installation immersive présentée en 1923 à la *Grande Exposition de Berlin* (*All. « Große Berliner Kunstausstellung »*), c'était une salle carrée, rigoureusement dépouillée et d'un blanc éclatant, dans laquelle seules des structures géométriques tenant plus de la construction que de la sculpture s'étendaient sur les trois murs. Un éclairage blanc, froid et uniforme provenait d'un large carré, ceint d'une ligne noire, encastré dans le plafond. Cet espace, si décrit ainsi ressemble grandement à celui de la galerie à partir des années 1950 (et donc, à un white cube), serait plutôt une variante artistique à l'idéologie telle qu'elle est en voie de construction alors, et qui aurait permis de mettre en valeur l'avantage des murs blancs pour la présentation d'arts abstraits évoluant désormais hors de tout cadre. Dans *l'Espace Proun*, El Lissitzky fait un usage nouveau du blanc qu'il décide d'établir comme un élément

⁵¹ Mies van der Rohe, dans *Mies van der Rohe : Réflexion sur l'Art de bâtir*, Fritz Neumeyer, éditions le Moniteur, 1996.

⁵² Claude Massu, *Chicago : de la modernité en architecture 1950-1985*, Parenthèse, Paris, 1998.

⁵³ Lazar Lissitzky (Potchinok, 1890 - Moscou, 1941). On lui connaît des activités de peintre, de designer, de photographe, de typographe et d'architecte. Figure phare de l'avant-gardisme russe, il côtoie le suprématisme Malévitch et le constructiviste Tatline, puis les membres du Bauhaus (Rohe, Doesburg, Mohoy-Nagy, Harp...) qu'il intègre en 1922.

constructeur de l'espace et de redéfinition des zones de perception d'une œuvre⁵⁴. Le blanc est perçu comme un champ d'infinité qui met en valeur le travail exposé en transcendant son environnement et, ainsi, en permettant son inclusion dans un lieu qui est, originellement, étranger à l'œuvre. Contrairement aux récentes idées selon laquelle le blanc est une couleur neutre⁵⁵, El Lissitzky l'utilise pour ce qu'il considère comme sa force d'infini et de transcendance spatio-temporelle⁵⁶. Le blanc fait partie intégrante du travail exposé qui n'est plus autonomisé, mais absorbé par l'espace « infini » ; tandis que dans le système du white cube, le blanc sert de support invisible, et non de projecteur transcendantal. Il y a donc hiatus entre les deux conceptions, et c'est pourquoi il faut nuancer la parenté de l'artiste avec le système du *Cube*. Cependant, et c'est ici que les choses se complexifient, l'*Espace Proun* a souffert de l'oubli d'une part de sa signification et seule la mise en valeur de l'art abstrait par le blanc fut retenue, alors que l'intrication du mur et de l'œuvre (du contenant et du contenu) en un tout artistique, sorte de *gesamkunstwerk* (fr. : œuvre d'art totale), passa à la trappe. De plus, la conception de l'agencement muséal d'El Lissitzky donna lieu à d'autres espaces très dissemblables⁵⁷. Enfin, l'artiste ne regarde pas l'art selon un « white look » puisqu'il :

Était déterminé par la conviction qu'une œuvre d'art n'est pas le produit d'un individu génial, mais la forme d'expression d'un état social. Qu'elle est tissée dans son contexte historique et ne saurait être comprise qu'à partir de là. ⁵⁸

Dans cette étude, il est ainsi pensé que contrairement à ce qu'écrivent Alban Loosli ⁵⁹ ou Brian O'Doherty et ses suiveurs, El Lissitzky n'est ainsi pas l'un des « pères » du white cube.

⁵⁴ La conception du blanc par Lissitzky est peut-être due aux récentes théories du physicien A. Einstein qui, dans les années 1920, développe la recherche sur le continuum espace-temps et qui dote le blanc d'une connotation nouvelle : l'accélération de la matière est conditionnée par la vitesse de la lumière ; ainsi le noir est synonyme de stagnation, d'immobilité, d'absence de mouvement, tandis que le blanc devient symbole de mouvement, d'énergie et de fuite en avant.

⁵⁵ Dans les années 1920, la conception du blanc comme « neutre » est récente ; elle côtoie celle donnée dans la note précédente. Désormais, la neutralité est la perception qui domine largement.

⁵⁶ Cat. Expo., El Lissitzky, 1890-1941 : *Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum, 1990.

⁵⁷ Est évoqué ici le *Cabinets des Abstracts* (une pièce dans le musée provincial de Hanovre) qui consiste en une pièce d'intérieur, conçue du sol au plafond selon les œuvres qu'elle présentait et qui, rétrospectivement, peut-être interprétée comme un anti white cube. Cf. fig. 14 et 15, annexe A.

⁵⁸ Beatrix Nobis, « El Lissitzky, L'Espace des Abstracts pour le musée provincial de Hanovre, 1927/1928 », in *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Editions du Regard, Paris, 1998. p. 149.

⁵⁹ Voir Alban Loosli, « Apogée et périgée du White Cube », *Carnet de recherche Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l'Université du Québec à Montréal, Octobre 2016. p.4.

2. LE TOURNANT DÉCISIF DES ANNÉES 1930

LE WHITE CUBE AUX FONDEMENTS DE LA MUSÉOLOGIE MODERNE

À Paris, dès 1921, le neuvième Congrès International d'histoire de l'art se concluait de la manière suivante : il faut moderniser les musées, tant dans leurs installations qui vont intégralement passer à l'éclairage électrique, que dans leur discours qui, cela est tranché, doit acquérir une portée éducative. Il fait également l'unanimité que les présentations doivent être épurées, s'en est fini des accumulations de tableaux du parquet au plafond : « mettre sur les murs plus de deux rangs de tableaux est un crime. L'espace autour d'un tableau c'est le silence autour de la musique »⁶⁰ aurait dit Henri Focillon⁶¹. Ce dernier a lu B. I Gilman et il a même visité le musée de Boston, dont il disait que l'on en ressort les idées plus claires. De connivence avec le directeur bostonien, en 1927, à Paris, lors de la première conférence de l'Office International des Musées, il s'est fait l'apôtre d'un musée comme temple de la contemplation et d'une leçon d'esthétique à communiquer dans toute sa délectation. Ainsi, au commencement de la décennie dont il est question, les réflexions sur la métamorphose du musée afin qu'il entre en adéquation avec son temps étaient-elles définitivement entamées. Plusieurs institutions ou personnalités ont déjà proposé des lieux, des conceptions, des théories et des dispositifs innovants ou différents des standards du XIX^e siècle. Et un élan général s'évertua à alléger, ainsi qu'à clarifier les dispositifs museaux de présentation. À ces pérégrinations, les années 1930 offrirent la codification d'une muséologie à l'échelle internationale. Déjà, la création de l'Office International des Musées (OIM) en 1926, et la revue qu'il éditait « *Museion* » participaient d'un forum de partage, d'une émulation internationale autour des mêmes objectifs de transfiguration du musée. Ensuite, à la Conférence internationale d'étude sur l'architecture et l'aménagement des musées de Madrid, en 1934, une étape supplémentaire fut franchie. La rencontre de 1934 (dont la portée est véritablement internationale) visait à « déterminer les principes, les méthodes et les moyens

⁶⁰ Patricia Falguières, *Carlo Scarpa: l'art d'exposer.*, 2014, p. 29.

Pour la citation d'Henri Focillon, voir *La Conception moderne des musées, communication présentées au Congrès d'histoire de l'art, Paris 26 septembre - 5 octobre 1921*, Actes du Congrès international d'histoire de l'art. Vol. I., p.85-94, PUF, Paris, 1923.

⁶¹ (1881, Dijon - 1943, New Haven, Connecticut, EU). Directeur du musée des beaux arts de Lyon (1913-1924), il siégea dans de nombreux comités dédiés aux arts et aux lettres et fut le premier président de L'Office International des Musées (OIM) créé en 1926, pour être remplacé en 1946 par le Conseil International des Musées (*International Council of Museum*, soit ICOM).

pratiques propres à abriter, à conserver, à classer et à mettre en valeur les objets d'art »⁶², et elle pose finalement les principes du white cube qui furent codifiés en même temps ; sous couvert, donc, de l'instauration de la muséographie moderne.

Bien que l'on y ait pris le soin de diversifier les angles de vue et de permettre un panel large de conseils afin que chaque pays, musée ou directeur y trouve son compte,⁶³ toutes les réflexions sont guidées par cette trajectoire double : le contenant devient esclave à la fois du contenu et du visiteur. Nous reviendrons sur la portée éducative du musée à la suite des observations sur l'épuration généralisée des dispositifs. Pour l'heure soulignons l'acceptation unanime des principes de sobriété et de flexibilité de l'espace au service tout entier des œuvres qu'il expose.

Ces innovations étaient au diapason avec l'air du temps qui entraînait dans son sillage bien d'autres aspects (urbanisme, architecture, mode vestimentaire...) et qui contribua indirectement à un mouvement global d'épuration et de recherche de modernité. N'oublions pas non plus les théories d'Einstein dans les années 1920 qui lient le blanc aux flux énergétiques expliquant potentiellement qu'il soit favorisé dans ces nouveaux « free-flowing space ». ⁶⁴ Ensuite, dans les années 1930, l'hygiénisme qui règne en France et en Allemagne revêt de blanc les espaces citadins nettoyés et désinfectés des grouillements de population humaine. Le blanc est synonyme de propreté et de pureté. À une époque qui ne voulait pas être grande, mais qui voulait être bien ⁶⁵, il faut construire de manière juste, sans superflu, juste l'essentiel. Sur les conseils du puriste Adolph Loos,⁶⁶ mais aussi de Mies van der Rohe, Le Corbusier réduisait les intérieurs au plan le plus libre ; les politiques hygiénistes des villes s'attaquent aux bidonvilles et aux quartiers surpeuplés pour tenter d'y apporter mesures sanitaires, ordres et embellissements, les corsets et les crinolines des femmes sont troqués contre des coupes droites, légères et sobres... Que ce soit dans la robe de bal ou le salon, ces

⁶² Office International des Musées, 1935, Avant-Propos, pp. 9-11.

⁶³ «Le conservateur d'une collection, si modeste soit-elle, trouvera précisément dans le nombre et la diversité mêmes des suggestions offertes, celles qui pourront convenir ou s'adapter [aux] besoins, tâches et ressources de son musée», OIM, *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence internationale d'études (Madrid 1934), Paris, Société des Nations., p. 48. Cité par Jean-Baptiste Jamin, « La Conférence de Madrid (1934) : origines et fortune de la muséologie moderne », Mémoire de recherche de master 2 en muséologie, présenté à l'Ecole du Louvre, en septembre 2014, sous la direction de François Mairesse.

⁶⁴ Que l'on pourrait littéralement traduire en français par « espaces de flux libres », mais ne sonnait pas tout à fait juste, c'est l'expression anglaise qui est volontiers gardée. C. Klonk, *Spaces of Experience.*, 2009. p.122.

⁶⁵ Pour paraphraser Mies van der Rohe et sa devise : « Je ne veux pas être grand, je veux être bien ».

⁶⁶ Adolf Loos, auteur de *Ornement et crime* (1908) fut publié par le Corbusier dans sa revue *L'Esprit Nouveau*.

années opérèrent un retour à la matière, à la forme rigoureuse et simple, s'en est fini des embarras d'arabesques et de textures, la modernité est droite, froide et faite d'arrêtes coupées nettes, et à la chaîne, par une machine industrielle.

Enfin, n'est-ce pas par un hasard complet que le *Cube* qui tend à magnifier, s'affirme considérablement au moment où est tirée la sonnette alertant de la « perte de son aura » des œuvres d'art ? ⁶⁷

L'épuration généralisée des musées européens

La primauté de la rencontre avec l'œuvre

Andrew McClellan affirme que la conférence de Madrid « révéla l'omnipotent consensus en faveur de l'isolation des œuvres d'art pour leur consommation pure »⁶⁸. En effet, à l'issue de 1934, dans le manuel de muséographie tiré de la conférence, Frederik Schmidt-Degener, ⁶⁹ alors directeur du Rijksmuseum à Amsterdam, écrivait :

Ces œuvres doivent être équitablement réparties entre les cimaises d'une salle et disposées au centre de chaque paroi [car c'est un] endroit psychologique qui fait valoir l'objet d'art [...] Tout est à condamner qui donne à l'œil un travail gratuit et supplémentaire. ⁷⁰

Les principes nouvellement fondamentaux d'allègement significatif des murs s'expliquent notamment par l'appui de la nécessaire mise en place de réserves. À ces points de conservation convergeant aussi à édifier cet écrin épuré, s'ajoute également une volonté toute relative au goût subjectif du temps, évoqué en introduction, de se défaire de tout décorum inutile.

De surcroît, une conception nouvelle de l'art est à prendre en considération. Utilisons le résumé efficace d'Andrew McClellan :

La sensibilité moderne ne recherchant plus dans l'œuvre d'art un témoin historique, mais un phénomène esthétique individuel, les musées se sont effacés derrière les chefs-d'œuvre qu'ils exposent. Les murs dépourvus de décors ne sont qu'un fond abstrait sur lequel on peut voir des

⁶⁷ Walter Benjamin alerte dès 1936 (*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*) de ce danger d'autant plus éminent qu'il est corrélé à la mécanisation des méthodes de création, d'appréhension et de réception des arts.

⁶⁸ Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p.25.

⁶⁹ (1881, Rotterdam - 1941, Amsterdam) Il fut le directeur du Boijmans Museum à Rotterdam de 1908 à 1921, puis s'occupa ensuite du Rijksmuseum à Amsterdam jusqu'en 1941.

⁷⁰ Chapitre dédié à Frederik Schmidt-Degener dans le *Manuel de Muséographie* (VI / XII), cité par Jean-Baptiste Jamin, « La Conférence de Madrid (1934) : origines et fortune de la muséologie moderne », Mémoire de recherche de master 2 en muséologie, présenté à l'Ecole du Louvre, en septembre 2014, sous la direction de François Mairesse.

objets. Ces objets sont bien espacés pour que le visiteur puisse examiner chacun sans distraction, le tout conformément aux exigences de l'esthétique moderne.⁷¹

Marcel Proust s'exprimait ainsi :

Le chef-d'œuvre que l'on regarde en dinant ne nous donne pas la même enivrante joie [...] que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et son dépouillement de toute particularité, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer.⁷²

Le musée acquiert un rôle nouveau de fournisseur d'écrin auratique. Conjointement, il est aussi permis de penser qu'élaguer les présentations grâce aux réserves donna une impulsion aux œuvres qui eurent le privilège d'être ramenées/gardées « au centre des parois ». Les œuvres d'art ayant acquis plus de place sur le mur, et fortes d'une autonomie nouvelle rayonnaient ainsi bien davantage. De ce fait, leur éclat requinqué leur donna une force transcendante accrue qu'il était désormais impossible de vouloir entraver de détails et de fioritures. Ceci trouve écho en la rhétorique d'Auguste Perret qui déjà en 1929, dans la revue *Mouseion*, écrivait : « le musée doit-il être décoré ? Nous ne le croyons pas. L'aspect des salles ne doit pas lutter avec les œuvres exposés. »⁷³ Il ne s'agit pas de dire qu'en « redonnant un coup de *blush* » à (la présentation de) nos arts, nous avons redécouvert un amour profond pour eux à cette époque-ci, mais que leur présentation ainsi remise à jour, habillée des dernières tendances, permit de revigorer le débat du pouvoir de l'art sur l'entendement humain.⁷⁴ D'ici, impossible de limiter la rencontre, il fallait tout mettre en place pour rendre les œuvres maîtresses en leur palais. Louis Hautecoeur semblait baigné de cet esprit lorsqu'il écrit :

Dans un musée moderne, l'architecte doit renoncer au décor pour le décor : ce sont les objets d'art eux-mêmes qui ornent les musées. [...] Qu'il s'agisse des tableaux, des statues, des œuvres d'art, le principe est donc toujours le même : concentrer le regard sur l'œuvre elle-même et pour cela, éviter l'encombrement, le croisement des formes, les heurts de couleurs : bref, donner aux visiteurs une impression d'ordre et d'harmonie [...] ⁷⁵.

En 1926 Claude Monet décède. Il avait légué à la ville de Paris l'ensemble des *Nymphéas*, que son ami George Clemenceau se charge de faire exposer de façon permanente

⁷¹ Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p.25. Cf. Annexe B : n° 7.

⁷² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1919], Gallimard, Paris, 1988. p. 47. Toutefois, il faut garder en tête les riches intérieurs bourgeois de l'époque et qu'en lieu de dépouillement, l'écrivain ne pensent pas exactement aux boîtes de pétrie cubiques qui germeront aux quatre coins de Paris trente années plus tard.

⁷³ August Perret, « Le musée moderne », *Mouseion*, décembre 1929, p. 225-235.

⁷⁴ Le pouvoir de l'art comme génial et transcendantal n'est pas nouveau, des philosophes qui marquèrent notre conception occidentale de l'art et du génie tels que Kant ou Hegel ont établi ceci bien des années auparavant, il s'agit ici d'un élan ravivé ou appuyé, plus que d'une naissance.

⁷⁵ Louis Hautecoeur (1934), dans *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 2004 cité par Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.32.

sur les bords de Seine, au sein du musée de l'Orangerie. Dès 1927, les huit panneaux entrent dans les deux salles ovales qui leur sont dédiées. L'éclairage est zénithal, diffus et doux ; les murs sont blanc crème. Des bancs occupent le centre des salles pour une contemplation infinie. Quand il fallut construire un mausolée artistique à un peintre génial, unanimement reconnu comme tel, c'est donc ce temple calme et épuré qui fut choisi, dès 1927. On ne peut s'accorder à qualifier cet espace de white cube complet, quelque chose d'indescriptible nous y empêche. Pourtant, sont bien présents la fluidité, l'isolement et la volonté de suspendre, dans le temps, et dans l'espace, cette création regardée et sauvegardée pour sa constitution artistique transcendante... Peut-être est-ce la fixation permanente de l'espace, dédiée « à vie » à Monet et à la mémoire de son œuvre, tandis que le white cube suggère plus de flexibilité et d'interchangeabilité.

Contre le temple, le début du règne de la flexibilité

À cette époque, deux principaux cas de figures émergent alors. Dans le premier cas, l'établissement est réaménagé et alors il s'agit souvent des musées d'arts jusqu'au XIX^e siècle et la transformation se résume à ceci : une modernisation des infrastructures, un allègement et une clarification des présentations ainsi qu'une recherche d'ordre et d'harmonie telle que L. Hautecoeur l'évoque juste précédemment, et tel qu'il le fit établir pour le réaménagement du musée du Luxembourg en 1931.

Nous avons fait diviser la grande salle de sculpture par des épis, nous l'avons fait peindre d'un ton clair. Nous avons recouvert tous les socles bariolés d'une teinte semblable, pour donner une unité d'impression ; nous avons distribué chaque statue [...] suivant leur style. [...] Les visiteurs seront renseignés par les cartels fixés au bas des cadres. ⁷⁶

Et nous ajouterons qu'il insistait tout particulièrement sur la *flexibilité* du Toledo Museum of Art (Ohio, EU) qu'il considère comme exemple à suivre.⁷⁷ Ces motivations sont aussi observées lors des remaniements du Louvre, par Henri Verne en 1927-1929 ⁷⁸ et dont

⁷⁶ *Idem.* p.35.

⁷⁷ Louis Hautecoeur, *Architecture et aménagement des musées*, 1935, pp. 27-29. Cité par Jean-Baptiste Jamin, « La Conférence de Madrid (1934)... », 2014.

⁷⁸ Les travaux sont poursuivis sous la direction de Camille Lefèvre en 1930 et d'Albert Ferran 1932-33. Simon Texier écrit que le Louvre fut transformé alors en « un temple du classicisme immaculé » (Simon Texier, *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 2004., p.73.) et comme il l'écrit à propos du musée idéal d'August Perret (voir August Perret, « Le musée moderne », *Mouseion*, décembre 1929, p. 225-235), il « s'agit toujours d'un palais, dépourvu de tout luxe certes, mais dont la préemption monumentale n'est pas feinte » (Simon Texier, 2004 : 72) La monumentalisation des arts persiste donc très largement.

Germain Bazin félicite la « disposition à portée de la vue et espacée »⁷⁹ et apprécie tout particulièrement la monumentalisation nouvelle de certaines œuvres telles que la *Victoire de Samo thrace*⁸⁰ ; ou encore lors de celui du Goethe Hall à la Städel Gallery de Francfort qui, entre 1921 et 1949, a remplacé sa tapisserie rouge bordeaux par un mur blanc lisse et immaculé (fig. 16 à 18).⁸¹ La tendance au blanchissement intégral (qui vient toujours avec l'espacement des œuvres et une sobriété ambiante) est aussi constatée par C. Klonk, à Berlin, au Pergamonmuseum, à l'Alte Nationalgalerie et au Palais du Krinprinz.⁸² De façon tout à fait générale, une brève étude comparative des photographies d'une même salle de n'importe quel (ou presque) musée d'art au début des années 1920, puis au milieu des années 1930, démontre la transformation du dispositif surchargé, sombre, coloré, de tentures et de tapisseries à motif ou éclatantes, et habillé de vieux mobilier en bois, en un ensemble allégé, éclairci et uniformisé, éclairé de plafonniers électriques diffusants une lumière blanche.

Ou bien, et c'est le second cas de figure en opposition, il s'agit de construire *ex nihilo* un réceptacle parfaitement moderne. C'est là, dans cette modernité neutre et sans fioritures qui cherche à véritablement s'éloigner des pompeuses significations du musée-palais (ou musée-temple), que se trouve la « branche » encore plus directement liée au white cube.⁸³ Vouée aux arts du XX^e siècle dès sa création, la modernité de ce « dehors » au service du « dedans » est renforcée par l'usage de matériaux et de formes plus brutes et sobres, par un espace moins grandiose et surtout, puisqu'elle n'est plus contrainte par l'architecture des bâtiments où s'étaient calfeutrés les musées du siècle passé, elle se fait plus flexible. Le règne des boîtes vides est annoncé.

⁷⁹ Dominique Poulot dans « Tradition civique et appréciation », *Le Regard Instruit*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel, le 16 avril 1999, La documentation Française, Paris, 2000.

⁸⁰ Bien évidemment, il n'est pas question ici d'un cas, même timide de white cube. Cette occurrence vise simplement à porter l'idée selon laquelle le white cube arrive avec les principes développés au cours de ces années et dont il sera une version poussée à l'extrême.

⁸¹ Charlotte Klonk, « Myth and Reality of the White Cube », *From Museum critique to the critical museum*, 2016. p.74.

⁸² « En 1932 Ludwig Justi accrocha des peintures de de Max Backmann sur un fond blanc uniforme, au niveau le moins ostentatoire du palais de Krinorinz » [*ang.* : In 1932, Ludwig Juste hung pictures by Max Beckmann on a uniform white background in the less ostentatious upper story of the Krinprinzenpalais.], C. Klonk, *From Museum critique...*, 2016. p.70.

⁸³ Notons par ailleurs que l'on retrouve cette dichotomie aujourd'hui encore ; souvent les grandes villes françaises ont un musée des beaux-arts reprenant les poncifs du temple réactualisé, dans un bâtiment ancien et imposant, et un musée d'arts contemporains, entièrement whitecubisé, situé dans un lieu à la pointe de la modernité.

En Italie de tels volumes émergent également, avec, notamment, la galerie Milanaise *Il Milione*, fondée en 1930⁸⁴. Il semblerait que ce soit l'une des premières à se constituer selon la matrice naissante du white cube : des murs blancs, une sobriété lumineuse, et une grande porte vitrée viennent signer de modernité l'espace.

En Allemagne, cela est observé en ces bâtiments nouvellement construits que sont la Haus der Kunst (*fr.* Maison de l'Art) de Munich, qui abrita huit représentations de la Grande exposition d'art allemand entre 1937 et 1944, et le bâtiment de la Kunstverein (*fr.* Association d'arts) d'Hambourg, qui est construite en 1930 pour l'exposition temporaire seulement (*fig.19*). Ces deux lieux ont pour mêmes moteurs fondateurs la flexibilité et la fluidité de l'espace ⁸⁵, aspects constitutifs du white cube qui se doit d'être modulable à l'envie afin de répondre avec aisance aux demandes croissantes d'expositions. De ce fait, la Kunstverein est l'un des premiers ⁸⁶ cas de white cube formel, puisque c'est une boîte entièrement sobre, vide et blanche, visant la neutralité et l'adaptabilité à toutes sortes d'expositions, à moindres frais. Plus que le flexible, il s'agit d'être *fonctionnel*.

Cet air du fonctionnel n'épargne évidemment pas les États-Unis où Phillip Youtz (directeur du Brooklyn Museum) s'exprimait ainsi :

Vu les exigences actuelles des musées et la mission qu'ils sont appelés à remplir, la distribution et l'aménagement des salles destinées au public doivent obéir à des facteurs strictement fonctionnels [...] Cette vitalité, en particulier, sera grandement favorisée par de fréquents renouvellements et perfectionnements dans la présentation des collections — autant de conditions qui demandent des locaux aisément modifiables dans leur structure interne, et, par conséquent, d'une architecture aussi simple que possible. Ce cadre simple et sobre n'exclura pas la variété et la diversité auxquelles on pourvoira par la pose de cloisons mobiles ou par des revêtements de couleurs appropriées aussi bien que par le mode d'exposition des objets. ⁸⁷

L'Exposition Universelle de 1937 : la critique de l'intellectuel

Trois ans plus tard à Paris, lors de l'« Exposition internationale des Arts et des Techniques appliquées à la vie moderne » on chercha à déployer les dernières tendances en

⁸⁴ Elle est fondée par Peppino et Gino Ghiringhelli sur la Via Brera de Milan, d'après les plans de l'architecte Pietro Lingeri.

⁸⁵ Le bâtiment de la Kunstverein d'Hambourg est construit sous les ordres de l'architecte Karl Schneider. L'occurrence est relatée par Charlotte Klöck, « Myth and Reality... », 2016, p.72.

⁸⁶ Il est tentant de l'affirmer plus concrètement, mais le manque d'étude vers l'Espagne, ou l'Angleterre l'empêche quelque peu... Une chose est certaine, le MoMA est détrôné de sa qualité de « premier ».

⁸⁷ Voir Phillip Youtz, [1935] cité par Jean-Baptiste Jamin (« La Conférence de Madrid (1934)... », 2014.) Pour les années 1930, nous pourrions aussi citer le MoMA, et d'autres exemples encore proviennent des Pays-Bas, mais ceux-ci sont gardés pour un peu plus tard.

matière d'exposition, de conservation et d'inventaire afin de montrer que l'on avait bien appris la leçon de muséologie de 1934. René Huyghe, responsable de l'exposition d'art ⁸⁸ « Exposition Van Gogh » est bon élève : il l'applique à la lettre, espace les tableaux, épure les murs et dégage le champ de la vision de tout ce qui pourrait gêner la rencontre esthétique avec l'œuvre. Mais cela ne lui suffit pas à convaincre tous ses « professeurs ».

Si Paul Valéry dont l'« oreille ne supportait pas dix orchestres à la fois » et qui exigeait plus d'ordonnance dans les cimaises et plus de confort de visite ⁸⁹ devait être ravi par cette disposition nouvelle, George Salles (1889 - 1966), pas du tout. Il livre un texte ⁹⁰ placé sous l'éternel « c'était mieux avant » inhérent à toute innovation, dans lequel il décrit l'exposition qu'il trouve trop éclairée, trop didactique :

Vous aviez donné à vos toiles un cadre uniformément blanc, si cru qu'il blessait l'œil, et que le visiteur, dès le seuil de la salle, voyait danser devant lui une file d'inexorables rectangles lumineux vidés de leur contenu. Van Gogh se plaisait, paraît-il, à encadrer ses toiles de la sorte ? En ce temps la peinture était fraîche. Et puis, une chose est de présenter un tableau isolé, une chose d'en aligner une quarantaine. La teinte de fond que vous aviez choisie aggravait le mal. ⁹¹

En somme de tout ceci, au cours de la décennie 1930, les principes unanimement acceptés et les chantiers entrepris pour moderniser le concept du musée assenèrent un ultime coup de burin à ce l'on ne tardera plus à appeler un « vrai » white cube. En dernière halte avant de passer les portes du MoMA, attachons-nous à dévoiler une ombre qui plane depuis les premières occurrences citées, celle de la pédagogie. Furent abordés les objectifs commerciaux des impressionnistes, une conception ravivée de la transcendance artistique menant au règne de la contemplation, mais les volontés pédagogiques de la mise en place de ses dispositifs, demeurent tues. En effet, comme le démontre tout à fait Salles, les innovations ne sont pas

⁸⁸ Georges Henri Rivière est responsable de l'exposition intitulée « La maison rurale en France ». Les deux expositions n'ont de commun que la pratique de monstration et la volonté de séduire un public. Comme pour la scission musée d'art/muséum, une scission est faite entre l'exposition d'art et celle d'anthropologie. Les deux sont appelées expositions, prennent place dans des musées et ont pour but de montrer des objets déconnectés de la routine du visiteur citadin (par le temps — objets anciens ou ruraux —, ou par la pratique — l'art). En dehors de cela les deux pratiques de présentations n'ont rien à voir ensemble, car leur objet est opposé, le premier est témoin de la condition ordinaire humaine, tandis que le second fut érigé en extrait du génie extraordinaire. L'un est sur la voie de l'anti white cube puisqu'il cherche non pas à déconnecter, mais à connecter son objet « ordinaire » à son terreau d'origine ; l'autre est sur la voie du white cube (notamment quand l'objet « art » se fait contemporain).

⁸⁹ Paul Valéry, « Un problème d'exposition. Exposition de 1937 », *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Folio, Paris, 1998.

⁹⁰ Voir Georges Salles, *Le Regard*, [Plon, Paris, 1939], Réimpression RMN, 1992. p. 52.

⁹¹ Georges Salles à propos de l'*Exposition Van Gogh* lors de l'exposition universelle de 1937, à Paris, réalisée par René Huyghe.

pour ravir les intellectuels qui voient un retour à l'école primaire⁹². Les ancêtres du white cube, et nous verrons dans quelques pages à quel point ceci est inopiné, ont pour but de permettre la rencontre du public avec le Goût et l'Art, pour ne pas dire avec de l'art du goût.

Entre pédagogie de discours et simplification de la présentation

Une fois les murs (é)vidés, il fallait les meubler d'un discours nouveau. On choisit un discours rationnel, dédié à des publics plus nombreux chaque année. Les œuvres ainsi sauvegardées et non plus perdues dans une masse de tableaux nécessitaient de prendre une aura symbolique plus importante afin, soit de justifier leur place, soit de ne pas se perdre dans le murs clairsemé sur laquelle elle reposait. En effet, la transfiguration du musée est presque entièrement liée aux naissantes préoccupations de l'ouverture du musée à un public. Avec la muséologie émergeait la volonté de créer un discours plastique et théorique clair pour un non-initié :

Il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposées les œuvres d'art avec plus ou moins de goût, mais que, pour que ce public y soit attiré, éduqué et retenu, il faut trouver les moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles. ⁹³

« Le moyen propre à fixer [l'] attention » est justement cette mise en place plus claire et didactique des dispositifs de présentation : les cimaises clairsemées et ordonnées, les premiers panneaux explicatifs, une monstration plus dynamique et harmonieuse à l'œil et la création d'un parcours cohérent et signifiant. Tout est dans le *Manuel* ⁹⁴, même le retrait le plus total du dispositif de monstration derrière l'œuvre :

[Le spectateur] doit être précieux pour le conservateur, car l'énorme appareil muséographique [...] n'existe que pour qu'il puisse diriger son regard vers l'enseignement de l'histoire ou vers l'enchantement de la beauté. [Tout doit donc être mis en place pour lui rendre la visite agréable, et ce même s'il] ne comprendra jamais que le respect accru qu'il éprouve devant certaines créations dépend quelque peu des interstices plus généreux qui séparent ces œuvres de l'ensemble [...] Si vous le questionnez au sujet des cadres, de la

⁹² Dominique Poulot dans « Tradition civique et appréciation », *Le Regard Instruit*, 2000, p.39.

⁹³ Albert Henraux, Préface de « L'Amour de l'art », numéro 6 spécial « La muséographie à l'Exposition internationale », p. 1. 1937. Cité par Jean-Baptiste Jamin, « La Conférence de Madrid (1934) : origines et fortune de la muséologie moderne », Mémoire de recherche de master 2 en muséologie, présenté à l'Ecole du Louvre, en septembre 2014, sous la direction de François Mairesse.

⁹⁴ *Manuel de Muséographie* que Jean-Baptiste Jamin (2014) renseigne être une compilation refondue par les soins de Euripide Foundoukidis (secrétaire général de l'OIM), probablement publiée dès 1935.

hauteur des cimaises, de la couleur des parois, il vous fera le meilleur des compliments, c'est qu'il n'en saura rien, qu'il ne se sera rendu compte de rien.⁹⁵

En bref, la politique d'une plus grande accessibilité culturelle, également enfant du siècle, était l'accompagnatrice de la descente en réserve des œuvres et de la clarification du discours, depuis les débuts. On pense à B. I. Gilman, qui, bien qu'il méprisait les cartels⁹⁶, créa un centre de médiateur pour informer et éduquer le public ; à Henri Focillon⁹⁷, mais aussi à Willem Sandberg au Stedelijk Museum d'Amsterdam, ainsi qu'à Alexandre Dorner au Musée provincial de Hanovre.

Les Pays-Bas sont également touchés par la vague de transformation des musées ; citons notamment le Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven⁹⁸, mais attachons-nous plus particulièrement au Stedelijk Museum d'Amsterdam. En 1938, son directeur Willem Sandberg, comme ses pairs à travers toute l'Europe, peint en blanc des murs initialement de plusieurs couleurs. Ceci n'a plus rien d'original à ce stade, toutefois, ce qu'il est intéressant de relever c'est le fait que Willem Sandberg fut le « père spirituel » de Pontus Hultén à qui l'on doit par la suite l'un des plus remarquables cas de white cube : le Musée national d'art moderne. Sandberg ne se contenta pas de plonger l'espace de son musée dans la modernité selon la tendance qui déferlait sur l'Occident, il concevait également le musée comme un lieu par et pour son public, et souhaitait que les expositions soient faites pour le public et non pas pour les « exposants ». Le rapport simplifié et direct à l'œuvre induisait l'ajout d'une documentation fournie, mais discrète, et qui ne s'impose pas comme des clefs essentielles à la compréhension. Sandberg était partisan d'un art pour l'art qui ne sert que l'art et c'est

⁹⁵ Frederik Schmidt-Degener dans le *Manuel de Muséographie* (VI / XII), cité par Jean-Baptiste Jamin (2014).

⁹⁶ À l'ouverture du Boston Museum of Fine Arts, Gilman qui pensait que puisque seuls les yeux et leur usage patient étaient nécessaires pour apprécier une œuvre dans sa totalité (Noordegraaf, 2004 : 94.), expérimenta une galerie sans aucun cartel. Il fut très content du résultat ; c'était là le musée du futur. « Sans cartel les œuvres d'art pouvaient se créer un petit monde leur étant propre, plus éloquent que leur compréhension ». Andrew McClellan, *Art and its Publics*. 2003. p.26, citant Gilman dans *Museum Ideals*, p. 342. Cf. Annexe B : n° 8.

⁹⁷ Qui, en 1927, à Paris, lors de la première conférence de l'Office International des Musées s'exprimait ainsi « Les musées sont ouverts au public pour qu'il y cultive sa sensibilité, pour qu'il y exalte son imagination. On ne va pas pour se renseigner dans les concerts : on essaie d'y être heureux. [...] il faut que les musées soient considérés comme des espèces de concerts, il faut qu'on y apprenne à sentir avec profondeur, à imaginer avec richesse et diversité. [...] on vient ici, non pour juger, mais pour apprendre, et, plus encore que pour apprendre, pour être heureux et pour aimer. », « La conception moderne des musées », 9^e Congrès International d'histoire de l'art, Paris, 1921.

⁹⁸ J. M. Poinot informe qu'au cours des années 1930, le premier conservateur de Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven s'exprimait ainsi : « Il doit y avoir de la lumière et de la paix. La paix devrait émaner non seulement du bâtiment, mais aussi des murs sur lesquels les peintures sont accrochées. Les murs ne devraient pas être surchargés et une atmosphère paisible devrait être créée par un accrochage des peintures avec des intervalles généreux de telle sorte que le spectateur ne soit pas accablé... ». Voir Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Art édition, 1999, note 57, p.46.

pourquoi « les objets sont munis de simples pancartes qui ne sautent pas aux yeux, mais que le visiteur trouve facilement quand il en a besoin »⁹⁹. La contemplation règne en maître, et (nous aurons l'occasion de revenir là-dessus) le contenu des cartels confirme cela. Cependant, loin de ne s'adresser qu'à ces pairs, Sandberg prônait une exposition qui « vise à la capacité intellectuelle et sensitive du visiteur moyen »¹⁰⁰ ainsi la rationalisation de l'espace et du discours s'appliquait-elle à s'adapter à un public plus qu'à le desservir.

Nous verrons par la suite que le white cube opère à l'inverse de cela. Il est donc intéressant de relever ce point en ce qu'il amène un concept (le *Cube*) qui finira par se retourner contre l'un de ses principes premiers (la clarification pour une meilleure compréhension).

Au Musée provincial de Hanovre (*All.* « Provinzialmuseum Hannover »)¹⁰¹, l'historien de l'art Alexander Dorner¹⁰² fut le premier directeur de musée à exposer les œuvres d'El Lissitzky, mais aussi Piet Mondrian, de Naum Gabo, ou encore de Kazimir Malevitch. Résolument moderne donc, il se pencha sur les réflexions les plus contemporaines qui soient en matière de musée et, comme les membres du Bauhaus, il tenta de modeler un espace en adéquation avec l'art iconoclaste et abstrait, et le public de son temps. En 1922, il ordonna un réagencement du lieu qui fut guidé principalement par l'aménagement d'un discours pédagogique et explicatif des arts. Cet agencement de fond influa bien évidemment sur l'agencement de la forme et c'est de la sorte qu'il décida de moduler le musée à la manière d'un livre, dont chaque salle serait un chapitre, pourvu d'une introduction et d'une conclusion pour inviter à la salle suivante.¹⁰³ Dans cet élan de clarification, avec méthode et régularité, les œuvres sont espacées et des cartels simples sont disposés à côté de chacune d'entre elles.

Si les modes de gestion et d'administration des musées ont largement évolué depuis les années 1930, les fondements de muséographie furent quant à eux instaurés pour de bon et

⁹⁹ Bernadette Dufrière. *La création de Beaubourg*. Presses Universitaires de Grenoble, 2000, p.83 citant Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum à Amsterdam, extraits de « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art aujourd'hui », *Art d'aujourd'hui*, n°1, oct. 1950.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ C'est actuellement le *Musée de la Basse-Saxe d'Hanovre* (Niederdersächsisches Landesmuseum).

¹⁰² (1893, Königsberg - 1957, à Naples). Après des études d'histoire de l'art et un doctorat en philosophie, A. Dorner dirigea plusieurs entités muséales (association de galerie, musée de région) en Allemagne. Il entra au musée de Hanovre en 1919, organisa son réaménagement en 1922 et en prit la direction de 1925 à 1937 ; date à laquelle il émigra aux Etats-Unis, en tant qu'opposant au national socialisme.

¹⁰³ Serge Chaumier dans « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011, p.46.

ne bougèrent plus, ou pas autant qu'il serait possible de le penser.¹⁰⁴ L'évolution majeure consistera en la poussée à l'extrême des principes de clarification (le white cube), jusqu'à la disparition totale d'un discours argumenté autour de la présentation, pour une présentation visuelle seule.

*Les États-Unis et le MoMA*¹⁰⁵

Premier ?

Enfin, nous y sommes. Ce jalon que tout le monde érige comme le premier cas de white cube, quitte à mépriser la Kunstverein de Munich.

Le *Museum of Modern Art* aurait pu être inclus dans la partie concernant l'épuration générale des musées, puisqu'Alfred Barr se place dans la lignée volontaire et consciente des avancées de ses pairs européens. Mais, en réalité, pas tout à fait, car le travail de son équipe au MoMA pousse plus loin encore le mouvement de rationalisation et de clarification des dispositifs de présentations en en proposant une forme plus totale, et pas forcément motivée par la captation d'un public plus divers. C'est également pourquoi il s'offre comme une bonne conclusion aux occurrences passées.

Toutefois, le MoMA est un cas particulier, et ce à plusieurs titres, premièrement en ce qu'il s'agit de la création *ex nihilo* d'un musée au budget et à la collection grandiose. Les trois mécènes à qui l'on doit l'ouverture du musée étaient des femmes progressistes désirant ardemment renouveler le paysage muséal américain. Comme en Europe, la modernité est partie intégrante du MoMA, tant par les arts promus (ces arts qui disent des choses nouvelles, d'une façon nouvelle, fraîchement débarqués au musée, étape finale de la fixation de leurs auras, alors même que ces dernières sont encore en cours de définition en dehors des murs du musée), que par leur présentation. Mais plus encore, Mary Anne Staniszewski qualifie de

¹⁰⁴ Force est de constater que les expositions actuelles du Petit Palais à Paris, par exemple, ne sont pas si éloignées de ce que proposait René Huyghe en 1937 : « la galerie du vestibule est pavoisée de textes. Une petite phrase, que le peintre avait glissée dans sa correspondance, vole au-devant de nous en lettres d'affiche suivie d'un essaim de propos non moins dynamiques. Des gerbes d'images projettent en parcelles chatoyantes l'histoire du génie, ses tourments, son labeur, sa folie, tandis que le caractère typographique s'affirme en noir et blanc et dégage son style. » (voir Georges Salles, *Le Regard*, [Plon, Paris, 1939], Réimpression RMN, 1992. p. 51.) Difficile de savoir s'il s'agit là d'une exposition nous étant contemporaine, ou l'étant pour Salles.

¹⁰⁵ Communément appelé le « MoMA », le *Museum of Modern Art* de New York est inauguré en 1929 grâce aux mécènes Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss et Mary Quinn Sullivan. Alfred Barr est son premier directeur. La direction est désormais assurée par Glenn D. Lowry. Nous avisons notre lecteur que le site internet du MoMA permet la visualisations des archives photographiques de toutes les expositions (depuis 1929!) qui furent organisées en son sein.

« Laboratory period »¹⁰⁶ les expérimentations opérées par Alfred Barr et Philip Johnson afin de pouvoir institutionnaliser correctement l'art moderne. Deuxièmement, le MoMA qui nous intéresse ici (jusqu'aux années 1950), s'est construit en deux temps. D'abord sa création originelle en 1929, qui s'établit dans la lignée de B. I. Gilman et des propositions européennes (notamment allemandes), puis son transfert dans son écrin définitif quelques rues plus loin, en 1939 (donc, après la Conférence de Madrid et l'Exposition Universelle). Ce déménagement peut être vu comme l'occasion pour l'Occident d'alors, de se doter du prototype du musée parfaitement adapté à l'hébergement de l'art de son temps.

Il fut précédemment vu que les occurrences sont trop nombreuses et pas assez exhaustives pour accorder avec précisions et justesse un titre de « premier ». Certains se démarquent par leur flexibilité très novatrice, d'autres par le blanchiment de leurs murs et l'abolition de tout décorum quand « un accrochage dense ne passait pas nécessairement pour quelque chose d'inhabituel [en 1920] »¹⁰⁷. En revanche, ceux qui ont pensé le white cube jusqu'ici s'accordent à voir dans le MoMA une étape phare. Si O'Doherty l'évoque en tant que cousin éloigné, d'autres¹⁰⁸ le considèrent comme membre à part entière de la famille nucléaire du white cube (si ce n'est le père), et ceci, dès sa première localisation de 1929. Alban Loosli émet même l'idée que le : « *White Cube* comme modèle fut canonisé par le commissaire Alfred Barr en 1931 lors de l'exposition d'Henri Matisse au Musée d'art moderne de New York (Museum of Modern Art). »¹⁰⁹ Mais il serait trop simple de s'arrêter à ce stade. Pour complexifier le tout, Bruce Altshuler ajoute une occurrence allemande supplémentaire en confirmant que c'est lors de la visite au Folkwang Museum d'Essen¹¹⁰ que Barr vit des peintures largement espacées, placées à hauteur d'œil d'homme de taille

¹⁰⁶ Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998, p.70.

¹⁰⁷ Helen Adkins, « Première Messe-Dada Internationale, Berlin, 1920 », *L'art de l'exposition.*, 1998. p. 136.

¹⁰⁸ En dehors de Mary Anne Staniszewski qui ne le mentionne jamais, les autres auteurs cités au cours de ce chapitre sont tous partisans de ce lien plus étroit.

¹⁰⁹ Alban Loosli, « Apogée et périclès du White Cube », Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l'Université du Québec à Montréal, octobre 2016.

¹¹⁰ Karl Ernst Osthaus, grand collectionneur fonde un premier musée Folkwang à Hagen, dans la villa Hohenhof. Sa collection qui fut transférée à sa mort en 1921 donna lieu à l'ouverture d'un musée tout neuf en 1929. L'exceptionnel ensemble bipartite (art contemporain et art primitif) est l'un des plus importants d'Europe. Ç'aurait été le premier musée à posséder des toiles d'artistes tels que Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Kirchner, Nolde, Kandinsky, Klee...

moyenne, sur une seule rangée et sur un fond neutre (fig. 20). En 1932, pour Paul J. Sachs, cofondateur du MoMA, le musée d'Essen est le « plus beau musée du monde ». ¹¹¹

Cela dit, le MoMa n'est pas une copie du Folkwang Museum, qui, par ailleurs, gardait encore (au minimum) une salle respectant le dispositif « traditionnel » (fig. 21). Barr et ses équipes surent faire de leur musée un cas singulier projetant le musée dans une course moderne côtoyant le système du white cube. Pour une étude de la « forme », partons du rapport que fait Beaumont Newhall en 1979, et voyons ce qui en résulte :

Alfred Barr et moi étions très impressionnés par la façon dont étaient faites les expositions dans l'Allemagne de Weimar, au Folkwang Museum notamment. C'est l'endroit où ils avaient des murs beiges et simples et la modernité était en vigueur là-bas. Ça ne l'était pas ici [aux États-Unis]. Par exemple, ici tous les musées avaient de la boiserie. Bien sûr, c'est la mort assurée pour un tableau. [tous les musées] accrochaient haut les peintures [...] le Metropolitan Museum perpétuait l'habitude idiote d'accrocher haut ses peintures [...] Barr pensait que le beige, cette couleur qui tirait vaguement sur le marron, dans un tissu « monks clothe » ¹¹², était la chose la plus neutre qu'il puisse trouver. Après un temps, les acteurs du design moderne ont mis la main sur le dispositif et l'ont peint en blanc... Ils ont peint les murs en blanc... Avant ça, c'était toujours le « monks clothe » et bien sûr c'était bien mieux, car ça ne laisse pas de traces et car le beige c'est mieux que le blanc pour les peintures. Ne jamais utiliser le blanc pour la peinture. Sinon, l'environnement du tableau est beaucoup plus lumineux que lui et vous l'y soustrayez. C'est ce que pensait Alfred Barr... Et donc le Folkwang Museum nous impressionna particulièrement et surtout son accrochage dynamique [de « sporty »] qu'Alfred tenta d'utiliser... Bien sûr, nous connaissions les fameuses pièces du musée d'Alexander Dörner à Hanovre, Essen en comparaison était plus révolutionnaire en ce qu'il était un musée normal qui a osé accrocher bas ses peintures, sur un fond neutre sans garniture, et selon une conception architecturale globale. ¹¹³

Outre les éclairantes impressions vis-à-vis d'Essen, voici quatre observations : les murs ne sont pas ceux, lisses, du « laboratoire à art » que sont les galeries, bientôt grandes représentantes du white cube. Par le biais d'un tissu singulier à la texture épaisse, l'espace renvoie, au départ, encore un peu à l'appartement privé du collectionneur. Aussi, le beige est-il pensé comme étant préférable au blanc pour l'exposition de peinture et de sculpture. Cependant, Newhall informe que pour se défaire des oripeaux marqueurs du vieux temps, le

¹¹¹ Et il semblerait que toute l'équipe du MoMA ait vu le dispositif d'Essen, au regard du nombre d'entre eux qui relatent y être allés : Paul J. Sachs, Philipp Johnson (muséographe en chef du musée et directeur de la branche architecture du MoMA de 1930 à 1936) ; et aussi Beaumont Newhall (1908 - 1993), photographe américain, historien d'art et commissaire d'exposition pour le compte du MoMA à partir de 1935.

¹¹² Il s'agit d'un tissu dont le tissage est épais et les trames largement perceptibles. Souvent beige, ou marron très clair, il était notamment utilisé pour la bure des moines d'abbaye anglaise. Cf. fig. 22.

¹¹³ Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998, p.64, citant 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. Cf. Annexe B : n°9.

blanc finit par être choisi vers le milieu des années 1930 ¹¹⁴, comme il le fut déjà précédemment, en guise de symbole fulgurant de la modernité en cours. Avec la disparition du « monks cloth », le mur est lissé. Il n'absorbe plus la lumière, mais la renvoie. Le mur gagne en brillance, l'espace gagne en puissance.

Laissons le blanc sécher pour le moment et ajoutons que dans le premier édifice du MoMA, une maison de ville sur la 53^e avenue, des pilastres furent éliminés et les coins des salles furent creusés afin de gagner de la place d'accrochage et transformer l'endroit en un carré idéal. Enfin, dernière et non moindre transformation du réceptacle : la mise en place d'un dispositif permettant le face-à-face individuel et accentuant encore la rencontre entre l'œuvre et le spectateur. Chaque tableau était accroché selon un axe médian correspondant au champ de vision ¹¹⁵ — calculé à partir du visiteur de taille et de corpulence moyennes — sensé faciliter l'appréciation de l'œuvre dans toute sa singularité, sans que l'œil et l'esprit ne soient distraits par une information autre qu'esthétique.

Évoquons aussi le fait que le muséographe en chef de 1930 à 1936, Philipp Johnson, fut l'élève puis l'associé de Mies van der Rohe à qui l'on doit déjà d'avoir largement plaidé pour la simplicité et la quintessence des espaces fluides.

Jusqu'ici tout semble remplir des cases qui ont déjà été cochées auparavant, alors pourquoi Mary Anne Staniszewski écrit-elle ceci :

Il devrait être évident que la méthode d'installation d'A. Barr — des murs de couleur neutre, avec des peintures suspendues à une hauteur standardisée et des sculptures placées sur des socles blancs ou de couleur neutre — a créé un espace idéologique et un spectateur très différents de ceux produits par Lissitzky, Kiesler ou Dorner. ¹¹⁶

Ce qui demeure véritablement innovant au MoMA, pour elle, Doherty et leurs suivants, c'est la mise en ordre claire, nette et précise, par l'exposition, d'une histoire de l'art destinée à un public de non connaisseurs. Dans cette optique des cartels sont adjoints, non pas à partir de la première exposition, mais de la seconde :

Les œuvres n'étaient pas accrochées symétriquement par taille, avec la plus grande au centre du mur, la deuxième plus grande à l'extrémité et la plus petite au centre de ces deux-ci, comme c'était le cas dans la plupart des musées de l'époque. Non, les peintures étaient accrochées en

¹¹⁴ *Ibid.*, p.66.

¹¹⁵ D'apparence anodine, cette allocution renvoie à la traduction littérale de « field of vision », terme que nous devons à l'artiste complet américain Herbert Bayer (1900-1985). Il livra réflexions fort intéressantes sur le fonctionnement visuel humain, enrichi de ses connaissances en photographie, architecture, peinture et sciences techniques. Les artistes tout comme les acteurs de musées étaient au fait de ces schémas, aussi complexes qu'artistiques.

¹¹⁶ Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998. p.70. Cf. Annexe B : n° 10.

séquence logique en fonction des styles et des périodes, bien espacées de façon à ce qu'elles n'empiètent pas les unes sur les autres, et avec des étiquettes explicatives.¹¹⁷ [Or.] en 1932, à Paris les peintures étaient encore disposées symétriquement et par taille, non selon leur contenu.¹¹⁸

Mais est-ce une histoire de l'art dans son holistique complétude qu'il est souhaité de partager ? Non, l'accent est mis sur une valorisation de l'esthétique pour elle seule. « Barr ignore les empreintes politiques et historiques des travaux exposés et de l'exposition même. »¹¹⁹. Quant à Michael Conforti, il renseigne ceci :

Avec l'arrivée à la présidence du [Metropolitan Museum] en 1905 de John Pierpont Morgan [...] les projets de formation à la création [...] perdirent leur statut prioritaire [...]. Morgan engagea le musée dans une politique visant à élever le niveau esthétique des pièces présentées [...]. Dans ce nouveau contexte, les programmes éducatifs du MET commencèrent à mettre l'accent moins sur la formation [...] que sur la sensibilisation à l'esthétique : cette orientation, qui est considérée aujourd'hui encore comme une priorité, ne tarda pas être adoptée dans de nombreux musées américains.¹²⁰

Mais n'oublions pas les innovations de Dorner (pour ne citer que lui) dans les années 1920 dont les témoignages démontrent qu'il réalisa tout cela, avant ! En revanche, la détermination des équipes du MoMA et son rayonnement pointèrent son modèle comme *celui* à suivre par tous ; et l'histoire d'être sans plus d'égards pour les occurrences passées l'ayant largement enrichi, mais bénéficiant d'un éclairage moindre. C'est par cette vitrine ainsi fournie qu'Alban Loosli se permet d'affirmer que le MoMA *canonise* un dispositif en white cube. En effet, il s'agit de rationaliser l'espace, de construire un discours, de vouer l'œuvre à sa pleine contemplation, dans un but d'élévation esthétique tel que B. I. Gilman le préconisait dix ans plus tôt.

Le white cube dans la vitrine du MoMA

Meyer Schapiro a vite critiqué la façon que Barr avait de négliger le contexte social et politique, car Barr était indifférent à de telles préoccupations.¹²¹ En effet, sous les ordres de Barr, le pouvoir éducatif du musée en matière de politique, de social, ou même, d'Histoire, est

¹¹⁷ *Ibid.*, p.62, citant Beaumont Newhall, in « Alfred H.Barr Jr. : He set the Pace and Shaped the Style », *Art News* 78, n°8 (octobre 1979), p.134-135. Cf. Annexe B : n° 11

¹¹⁸ *Ibid.* p. 62., citant Margaret Barr, Interview with Cummings, 18-21. Cf. Annexe B : n° 12

¹¹⁹ *Ibid.* p.81. Cf. Annexe B : n° 13.

¹²⁰ Michael Conforti dans « Tradition éducative et le concept des musées des beaux-arts aux États-Unis », *Le Regard Instruit*, 2000, p. 58.

¹²¹ C'est à l'occasion de l'exposition fondamentale : « *Cubism and Abstract Art* » (1936) que Meyer Shapiro adresse sa critique, mais il souligne que cela est une constante des propositions de Barr. Voir Andrew McClellan, *Art and its Publics*, 2003. p.25.

ainsi subordonné à (non plus l'éducation, mais à) *l'élévation* au beau et au génie humain. Ainsi semblerait-il que pour une bonne fois, le fond (et fondement) du geste du white cube rejoigne sa forme, pour enfin s'unir concrètement.

De surcroît, le visiteur n'est pas maître en la demeure au MoMA. Bien que le musée suive les principes dictés par le consortium de la communauté muséale internationale afin de communiquer un discours artistique à un public. L'institution communique bien ce qu'elle désire. Et ce qu'elle désire, au nom de la conquête de « l'autonomie esthétique »¹²² c'est que le visiteur comprenne en quoi *c'est de l'art*, plus qu'il ne comprenne son monde *via* l'art. Il ne sera pas (tout de suite) discuté s'il vaut mieux rendre un visiteur autonome devant l'art, ou s'attacher à rendre un citoyen autonome dans la vie par l'art. Pour le moment, il s'agit simplement d'observer que le MoMA a choisi la première option et construit le dispositif qu'il est alors en train de dresser en modèle, dans ce sens précis et non dans le second. Ainsi les cartels (vite jugés remarquables¹²³) concentraient-ils les informations contextualisantes sur l'œuvre et son histoire artistique, mais la dissociaient de tout le reste. Beaumont Newhall renseigne ceci :

Alfred était convaincu qu'une exposition devait donner autant d'informations qu'elle ne devait procurait un plaisir esthétique. Les cartels [...] contenaient des extraits de la correspondance de Van Gogh avec son frère Théo qui décrivaient souvent l'œuvre exposée dans l'exposition. Sur celui du *Bon Samaritain*, il y avait une petite photographie de la peinture de Delacroix sur laquelle Van Gogh avait basé la sienne.¹²⁴

Aussi est-il possible de penser que ces cartels quoi qu'ils eussent été très bien construits, visaient une chose : le cloisonnement toujours plus précis et rigoureux d'une histoire de l'art. À tel point qu'il semble à beaucoup que la « fausse » histoire de l'art construite par Barr au MoMA empreinte encore largement celle que nous possédons aujourd'hui. Par exemple, il est appris aux historiens de l'art de licence, en France, que V. Kandinsky est l'un des meneurs revendiqués vers l'abstraction. Or à l'issue de l'exposition *Cubisme and Abstract Art* (1936), Kandinsky protesta contre le fait qu'on le « traite » de cette façon étant donné que, selon lui, il n'y a pas de différence entre abstraction et figuration et qu'il n'aimait pas que l'on trace de

¹²² Un chapitre de Mary Anne Staniszewski dans *The power of display* (1998) porte justement ce titre : « Creating Installations for Aesthetic Autonomy : Alfred Barr's Exhibition Technique ». C'est un terme qui est revenu maintes fois, en français ou en anglais dans les recherches effectuées pour cette étude.

¹²³ Ils sont très proches de ce que l'on ferait aujourd'hui (avec titre et nom de l'auteur, sans dimensions ni technique, parfois quelques explications), mais pour l'époque, cela était relativement novateur, notamment aux États-Unis.

¹²⁴ Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998, p.62, citant Beaumont Newhall, « Alfred H. Barr Jr. : He set the Pace and Shaped the Style », *Art News* 78, 1979, p.134-135. Cf. Annexe B : n° 14.

cheminement aussi direct en histoire de l'art, et en encore moins vers l'abstraction, au risque d'évincer trop facilement des talents de la route du consensus, ainsi débroussaillée.¹²⁵ Avec ce musée, le *Cube* enrichit son ADN d'un peu d'« autoritarisme ». Au propos des cartels, notons enfin qu'ils ne tardent pas à disparaître, les décennies à suivre les exilent aux coins des murs ou les suppriment tout bonnement. En cela, Barr radicalise le modèle de Dorner et durcit le modèle type du white cube.

En dernier lieu, insistons sur la forme du dernier bâtiment (à compter de 1939) du MoMA. Signalée par un écriteau vertical à l'une des arêtes de son cube de verre, l'allure du musée n'est pas étrangère à celle des grands magasins modernes. Tout en marquant nette son adaptation au mouvement contemporain du monde par un éloignement du temple grec, le musée se rapproche d'un autre temple, celui de la consommation ; son architecture (et bientôt, son administration) ne sont pas sans rappeler les grands magasins de la 34^e rue.

Avant de conclure, notons que Barr ne s'enferme pas autant qu'il le fait avec les genres, et expérimente aussi d'autres dispositifs plus dynamiques et audacieux (même pour aujourd'hui). Pour l'exposition *Bauhaus 1919-1928*, des cimaises étaient blanches, mais l'ensemble respirait et fusait de part en part grâce à des aérations visuelles permettant de mettre en correspondance directe plusieurs salles en même temps. Elle aurait été un « désastre » selon la correspondance de Barr¹²⁶, mais il y eut quand même de bonnes critiques par ailleurs.

Souvenons-nous que Marry Anne Staniszewski écrivait que les dispositifs instaurés par Barr plongeaient le regardeur dans un état d'esprit spécifique au MoMA ; un état différent de celui provoqué par les dispositifs de Lissitzky, Kiesler ou Dorner. La singularité de cette occurrence « Barr/MoMA » est peut-être que pour la première fois (attestée), le visiteur devient l'objet premier du musée. Alors que l'institution questionnait son rôle vis-à-vis du public et décida assez naturellement d'ouvrir ses portes à des fins d'éducation, certains (presque exclusivement les musées d'arts modernes et contemporains) firent le choix de garder l'Art comme seul maître des lieux. Ce faisant, bien que les prémisses de médiation et de pédagogie qui furent enclenchés dans cette première moitié de siècle soient effectifs au MoMA, ils sont finalement subordonnés à un dispositif tout entier voué à la contemplation de

¹²⁵ Voir Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004.

¹²⁶ Voir le troisième chapitre de Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998.

l'œuvre, elle-même incluse dans une histoire essentiellement artistique. De surcroît, dès 1939, le MoMA est porteur d'absolument tous les concepts qui ne vont pas tarder à donner le temple actualisé de l'Art que représente le white cube (élévation au beau, modernité, flexibilité, rencontre esthétique...). La Seconde Guerre mondiale limitant nécessairement l'effervescence muséale, le terreau fermenta ainsi pendant une dizaine d'années, transmettant son modèle de réussite au monde entier et innervant les pôles d'art à venir après guerre.

*

Le white cube est l'aboutissement de réflexions en germes dans toute l'Europe lorsque celle-ci cherchait à enclencher la métamorphose nécessaire du musée pour qu'il entre en adéquation avec l'art de son temps, mais aussi avec les publics de son temps. Les populations gagnent en éducation et en alphabétisation et le musée ouvre ses portes pour des foules, quoiqu'encore timides, chaque fois plus nombreuses. Une scission voit néanmoins le jour qui sera largement répandue par la publicité accrue qu'en fait le modèle américain du MoMA : les arts jusqu'au XIX^e siècle seront expliqués, tandis que ceux du XX^e seront montrés.

Chapitre 3 : 1945 - 1977

Affirmation et mutations des valeurs du white cube

« *Avec le vide les pleins pouvoirs* »

— Albert Camus ¹²⁷

Introduction : crise existentielle

Le découpage 1945-1977 correspond à cette période de mutation en Occident aussi profonde qu'elle eut été politique, sociale, économique ou muséale. Du fait de préoccupations ciblées sur l'affirmation (États-Unis), la reconstruction (matérielle, sociale et morale, en Europe), l'édification (de l'Europe en tant qu'entité économique, puis politique), le musée s'efface, mais le white cube se radicalise. Rétrospectivement, certains évoquent même « une

¹²⁷ Albert Camus, dans le livre d'or de l'exposition *Le Vide* par Yves Klein, à la galerie Iris Clert, à Paris, le 28 avril 1958.

crise » du musée. En effet, l'heure est au retour réflexif et au bilan des réalisations depuis la grande conférence de Madrid. Les publics sont plus nombreux et des chartes et *best practices* d'envergure internationale délivrent des références de qualité pour tous les musées. Mais c'est à peu près tout. Une nouvelle conférence devait se tenir dans les années 1940 qui auraient donné un élan nouveau ou des orientations à suivre, mais la guerre s'imposa. 1945 est aussi choisi en ce que c'est la date de « départ » donnée à l'art dit « contemporain », dont le système est inhérent à celui étudié.

La crise des musées évoquée plus haut n'épargna aucune catégorie d'entre eux. Elle prit rapidement la forme d'une critique sociale vive envers ces institutions : on parle de fiction du musée, de muséification et de marchandisation du patrimoine, d'autoritarisme culturel privilégiant une société des classes et qui ne se livre qu'à une élite éclairée... Au milieu des années 1960, Pierre Bourdieu et Alain Darbel ¹²⁸ « contribue[nt] à généraliser l'idée d'un musée d'art au service de la culture bourgeoise, à la fois inadaptée et inacceptable dans une société démocratique moderne. » ¹²⁹ Dans les mentalités, les principes du white cube ne se font pas les alliés d'une meilleure image du musée, au contraire. Les musées hébergeant de l'art contemporain doivent se heurter à davantage de difficulté, puisque l'art contemporain lui-même semble alors se rebeller. Sont tenues les expositions *Dylaby*, au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1962, et *When Attitude Becomes Forms* (à Berne, en 1969) coordonnée par Harald Szeeman auxquelles participèrent les grands artistes de l'époque (Spoerri, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Raysse, Rauschenberg, Beuys, Klein, Merz, Kosuth, Andre, Morris, Nauman,...) qui s'offrent comme la négation du musée comme institution de référence. Les artistes le contestent, jouent avec ses formes, ses limites, ses contraintes. La tentation est grande d'y rentrer, mais elle n'a d'égal que le refus de s'y soumettre. À la question « comment muséaliser ce qui vit encore ? » Cette période finit par y répondre de la manière suivante : l'encloue dans l'atemporalité du white cube et le transformer en divertissement tout public.

Cette période de crise donna lieu à diverses entreprises au sortir des années 1970 (écomusées, musées forum, expositions blockbusters, tandem : présidence/gestion...) ; pour

¹²⁸ Voir le fameux ouvrage *L'Amour de l'art* par Pierre Bourdieu et Alain Darbel, aux Éditions de Minuit, 1966 ; mais également Th. Adorno & M. Horkheimer, *La production industrielle de biens culturels*, 1947, les textes de Herbert Marcuse, et plusieurs articles de Stanislas Adotevi.

¹²⁹ Dominique Poulot dans « Tradition civique et appréciation », *Le Regard Instruit*, 2000, p. 44.

l'art moderne et contemporain, c'est en l'édification du Centre Georges Pompidou, inauguré en 1977, qu'une solution fut figurée. C'est pourquoi ce chapitre qui tente d'examiner les formes et les raisons de la « radicalisation » du dispositif de présentation du white cube pour conclure sur sa transformation un *système* se clôt à cette occurrence.

1. AFFIRMATION ET RADICALISATION D'UN SYSTÈME DE PERCEPTION

Avant cette réponse, au sortir de la Seconde Guerre on pourrait penser tous les (types de) musées définitivement lancés sur la voie de la pédagogie culturelle, lancée dès la décennie 1930, mais Bruce Altshuler soulève le paradoxe suivant :

Dorner comme Hugo von Tschudi voulait que les musées reflètent le dynamisme de la vie moderne au lieu qu'ils fonctionnent comme les mausolées de réalisation passée et il voit en la présentation d'œuvres expérimentales un cadre interactif essentiel à cette mission. Mais le modèle de présentation le plus influent qui émergea d'Allemagne allait dans une direction opposée, vers un espace puriste et décontextualisé dans lequel l'œuvre d'art est isolée du monde et duquel est issu le « White Cube ». ¹³⁰

Si le white cube fige et encapsule effectivement, alors pourquoi avoir choisi ce dispositif pour de telles visées pédagogiques ? On présume que c'est car le white cube a opéré une radicalisation de son système à cette période et qu'ainsi, avec la connaissance que l'on possède de ce geste *a posteriori*, alors cela étonne. Mais au commencement, le blanc et la simplification des espaces des présentations à l'essentiel, recentrés sur les œuvres, avaient pour simple but de clarifier le discours et de faciliter la compréhension des arts. Ces innovations, à l'exception du blanc, furent gardées dans la plupart des musées d'arts antérieurs aux segments modernes et contemporains. Seuls les musées abritant ces derniers ont durci leur principe (au cours de cette période) pour donner le white cube que l'on connaît aujourd'hui. Aussi à ce stade de la recherche devons-nous opérer une scission nette entre tous les types de musées et extraire exclusivement celui d'art moderne et contemporain. ¹³¹ En effet, bien qu'il présente plusieurs des traits de réflexions du début du siècle (cartels riches et monstration ordonnée d'une histoire de l'art pour un public pris en considération), le MoMA

¹³⁰ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History*, Volume 1 : 1863-1959, Phaidon Press Publisher, Londres, 2008. p.16. Cf. Annexe B : n° 15.

¹³¹ Pour simplifier la lecture, quand « musée(s) » (ou « centre(s) d'art ») seront utilisés sans que soit spécifié son type (arts anciens, histoire, science...), il faudra alors comprendre musée/centre d'arts modernes et contemporains. S'il s'agit d'un musée abritant un autre type de collection, cela sera précisé par le texte ou le contexte.

féconde la matrice grandissante du white cube en refusant de se dévouer entièrement à son visiteur. Avec son mode de fonctionnement érigé en modèle pour cette catégorie précise de musées, ces derniers perpétuèrent ou consolidèrent un système leur étant spécifique ; ce faisant, ils s'éloignèrent des principes de 1934, puis de ceux de 1972 (qui sont sensiblement les mêmes, quoique dotés d'une préoccupation sociale supérieure) et affirmèrent le white cube.

Au cours des recherches, une occurrence se révéla étonnante de prime abord : en 1959 J. Barr revint étonnamment à la couleur et délaissa le modèle épuré du white cube auquel il tenait tant. Seulement, c'était sans compter sur les éclaircissements apportés par l'ouvrage de Mary Anne Staniszewski qui nous apprend que c'était une mise en scène qui n'avait d'autre but que de rendre le musée misérable.¹³² Ceci montre bel et bien le regard porté sur l'« ancien » mode de présentation, décidément révolu. D'ailleurs, à compter des années 1950, la quasi-totalité des musées d'art moderne et contemporain a entamé (ou entame) un processus de « whitecubisation ». Pour ceux ayant pris place dans un bâtiment préexistant, tels que le Whitney Museum for American Art aux États-Unis, et le Musée Art Moderne de la Ville de Paris (en 1937, dans l'aile est du palais de Tokyo), les murs sont blanchis, les surfaces élaguées, les cloisons évacuées, des cimaises amovibles importées.¹³³ Aussi les reconstructions qui surviennent après la Seconde Guerre mondiale sont souvent l'occasion de construire neuf et moderne et facilitent l'uniformisation des musées sous le système du white cube. C'est par exemple le cas des ailes du Städël Museum de Francfort qui, évidées et rendues flexibles au possible, s'est paré de blanc et de cimaises amovibles.¹³⁴

Pour ce qui est des musées qui ouvrent dans des bâtiments neufs lors de cette période, citons le Guggenheim Museum, inauguré en 1959 d'après le plan elliptique de Frank Lloyd Wright dont nous ne tarderons pas à voir qu'il correspond en tout point aux principes du white cube, malgré l'apparente absence de cube en sa structure.

¹³² « Pour cette exposition, « Vers le « Nouveau » Museum of Modern Art », Barr accrocha haut les peintures [et en plusieurs rangées] afin de dramatiser le manque d'espace et les problèmes financiers dont souffrait le MoMA. [...] Cette exposition avait pour but de réunir 25 millions de dollars. [...] Cette installation chargée qui aurait paru tout à fait conventionnelle au début du siècle, servait désormais à témoigner de la crise institutionnelle. » Mary Anne Staniszewski, *The power of display*, 1998.p. 72. Cf. Annexe B : n° 16.

¹³³ Nous aurons l'occasion de revenir sur cela, notons tout de même pour l'heure que ces musées s'en sont arrêtés là de leur transition en white cube. Les baies vitrées ne sont pas couvertes, les volumes ne sont pas rendus carrés ; les lieux d'art contemporain plus récents, ou créés *ex nihilo* poussent la transformation bien davantage.

¹³⁴ Les exemples similaires sont assez nombreux, mais par souci de limitation de temps et d'espace, le lecteur est, entre autre, renvoyé à la lecture de Charlotte Klonk, « Myth and Reality of the White Cube », dans, *From Museum critique to the critical museum*, 2016. p.77.

Pour ceux ayant bénéficié d'un bâtiment sur mesure quoiqu'un peu plus tôt, une radicalisation s'opère aussi. L'arrivée de William Rubin à la tête du MoMA en 1967 va de pair avec une unification générale du dispositif de présentation pour toutes les œuvres, dans tout le parcours permanent. Si de la couleur et de l'asymétrie doivent venir rompre cet ensemble, ce sera dans les expositions temporaires, et ceci, non pas systématiquement, puisque Patricia Falguières nous informe par exemple que l'exposition *Spaces* (1970) « consacre cette prolifération de cubes blancs expérimentaux. »¹³⁵ L'uniformisation de Rubin consiste notamment en l'échange du cadre d'origine de la totalité¹³⁶ des œuvres pour un cadre doré mat simple et fin. La radicalisation générale des principes de dépouillement à l'essentiel et de neutralisation de l'espace ne s'arrête pas là. Cette époque les voit se développer encore, jusqu'à franchir une nouvelle étape clairement en lien avec le règne de la forme pour elle-même : on ne cherche même plus à mettre en scène une histoire. C'est par exemple le cas au Palazzo Bianco, en 1950, selon l'idée de l'architecte qui lui donna une seconde vie, Carlo Scarpa :

Si riche paraissait cette expérience du regard, si complète la confiance faite aux œuvres, qu'au Palazzo Bianco, aucun cartel, aucun texte de présentation, ne venaient polluer les murs immaculés du musée. Il s'agissait de montrer et même de démontrer la vie des formes, pas de mettre en scène une histoire. Cette expérience du regard était aussi, nécessairement, une construction de la rareté : il fallait vider le musée [...] Meilleure mise en valeur des espaces et de la lumière, thèmes combien chers à l'architecte, Carlo Scarpa dans lesquelles les œuvres s'épanouissent d'autant mieux qu'elles ont été dépouillées des cadres et anciens supports qui servaient, au préalable, à les isoler.¹³⁷

Cette raréfaction de tous éléments susceptibles d'aider l'appréhension de l'art en dehors de sa pure existence formelle va à l'encontre de l'éducation des masses promise à Madrid. Bien que tous les musées d'art contemporain ne poussent leur muséographie à de tels extrêmes, ils ne se tournent pas vers plus de recherche didactique non plus ; du moins, pas pour le moment.

¹³⁵ Patricia Falguières, *White Cube*, 2008. p.22. Ajoutons qu'« expérimentaux » n'est pas forcément le terme à employer pour les années 1970 où le white cube est déjà bien connu.

¹³⁶ Sauf pour celles bénéficiant d'un cadre peint, dessiné, désigné, pensé par l'artiste et/ou faisant œuvre par quelque manière que ce soit.

¹³⁷ Patricia Falguières, Philippe Duboy, *Carlo Scarpa.*, 2014, p. 33.

2. CONSOMMATION DE LA CRÉATION

Radicalisation et consommation : le rôle des galeries d'art, ces sanctuaires silencieux ¹³⁸

Au sein de leur complexité — née, notamment du fait qu'elles se retrouvent à mi-chemin entre la vente et ce qui n'a pas de prix —, les galeries d'art jouèrent un rôle considérable dans la mutation des valeurs du white cube et son établissement comme standard. Pour Brian O'Doherty, c'est elles qui le convertissent en un système idéologique puissant. Il n'est pas pensé ici que ce soit à ce point le cas, en ce que, nous le verrons par la suite, le white cube est aussi inhérent à l'art contemporain — et entretient avec lui une relation de conversion symbolique réciproque — et pour absorber cet art le musée finit par user tout identiquement du white cube que les galeries. Cependant doit-on reconnaître aux galeries la rapidité avec laquelle elles ont compris ces enjeux, le musée ayant mis plus de temps à s'adapter¹³⁹. Ainsi les galeries ont-elles radicalisé le système du white cube plus qu'elles ne l'ont causé. Aussi, bénéficient-elles de l'avantage de ne pas représenter l'« ennemi », le musée s'en charge encore. À la question « comment muséaliser ce qui vit encore ? », les galeries y répondent en se faisant le sas bénéfique entre la création, qu'elles s'offrent de soutenir, et l'institutionnalisation finale. Elles se font lieu d'incubation¹⁴⁰, plus que lieux d'institutionnalisation. En fait, aidées du système du *Cube* qu'elles ne tardent pas à unanimement adopter, elles sont la gueule ouverte du serpent qui englobe une proie en apparence trop grosse pour elle : « ses murs devinrent fonds, son sol, socle, ses angles, vortex, son plafond, ciel pétrifié. Le cube blanc devint art en puissance, son espace clos, médium alchimique » ¹⁴¹ ; puis elles digèrent cet art avec le white cube en guise de sucs digestifs, et c'est le musée qui se charge, ensuite, de récupérer cet art préalablement mâché et digéré par la galerie.

¹³⁸ Locution empruntée à Julie Verlainne, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Publications de la Sorbonne, Paris, 2012. p.260.

¹³⁹ On pense à Daniel-Henry Kahnweiler « estimant [...] que le désintéressement du musée est plutôt un indice de qualité pour la « vraie » peinture, avant-gardiste et indépendante. » Dans le dossier pédagogique « galeries du XX^e siècle », du MNAM sur la redéfinition du parcours permanent [en ligne].

¹⁴⁰ Outre les exemples qui furent et seront donnés au travers de cette étude, et ceux cités par Brian O'Doherty dans l'ouvrage de Julie Verlainne, *Les galeries d'art contemporain à Paris.*, 2012), montre ô combien les galeries furent le lieu d'expérimentations, d'évènements, de scandales et d'accomplissement artistiques.

¹⁴¹ Brian O'Doherty « La galerie comme geste » (1981) dans *White Cube...*, 2008, p.121.

Julie Verlaine note un pic considérable du nombre de galeries tout au début des années 1960, à Paris. Mais déjà dès les années 1950, respiration des œuvres, dénuement des murs, absence de mobilier, silence et lumières artificielles ou contrôlées sont constatés. Et quand une galerie n'observe *pas encore* ce schéma et tient encore de la « galerie-maison »¹⁴², même dans ces cas (avec pour exemple celui de la galerie Colette Allendy) des tentures sont dressées devant les sources de lumière (fenêtres, stores, baies vitrées) afin de garder une ambiance tamisée tout au long de la journée. À la galerie Denise René, Catherine Millet relève les évolutions à la galerie *via* des photos des années 1950 et constate la transformation progressive en white cube : la directrice voulait atteindre un style d'« architecture intérieure épurée », disait-elle. À Paris, ce serait donc vers les années 1960 qu'est rendue effective cette mutation. Julie Verlaine ¹⁴³ relève, quant à elle, que les recherches de dépouillement et de neutralisation de l'espace qui ont lieu à Paris sont d'autant plus rapides pour les galeries en lien avec New York. Il s'agirait donc d'avancer d'une dizaine d'années pour constater la première mutation aux États Unis, et donc à l'échelle occidentale en règle générale. Cela est confirmé par les propos de Betty Parsons qui tendent à montrer qu'en 1946 le blanc et l'austérité sont « une idée » :

Le blanc était très sévère ; je ne voulais rien d'autre dans la galerie, aucun mobilier excepté peut-être une chaise, ou un banc. C'était l'idée et ça a marché. ¹⁴⁴

Mutations des intérieurs, certes, mais qu'en est-il alors de la mutation des valeurs inhérentes ? L'activité artistique ne se produit plus qu'en ces « antichambres des musées » ¹⁴⁵ en ce que les expérimentations se font inédites et en direct, entre les murs des galeries. Les installations ont pour premières demeures les galeries de Daniel-Henry Kahnweiler, de Denise René, de Daniel Cordier, et de Louis Carré ou d'Iris Clert. L'atelier, s'il a toujours sa place, n'est réservé qu'à ce que l'on ne veut pas montrer, or à cette époque, que ne veut-on pas montrer ? J. Pollock, exception confirmant la règle, fait justement du processus de création le cœur même du geste de l'art et c'est pourquoi son atelier est filmé, photographié, et qu'il est

¹⁴² Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris.*, 2012. À opposer au modèle de la galerie-boutique qui supplanta rapidement le type « maison ».

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Betty Parsons à propos la *Betty Parsons Gallery* qui ouvrit ses portes en 1946 à New-York, citée par Laura Coppet, *The Art Dealers. Revised & Expanded: The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works*, Cooper Square Press, New-York, 2002.p.23.

¹⁴⁵ L'expression est empruntée au dossier pédagogique « galeries du XX^e siècle », du MNAM sur la redéfinition du parcours permanent, [en ligne] et l'on y évoque également le « rôle croissant joué par les galeries d'art dans l'histoire de la création plastique au 20^e siècle. »

aujourd'hui, l'un des plus célèbres. De tout ceci, il résulte que la galerie semble devenir la condition à l'existence de l'art : c'est en elle qu'il est construit, en fonction de sa surface qu'il est pensé, et par elle qu'il est reconnu. Pour servir cette tâche de prime importance qui leur incombait alors, une refonte de leur système était nécessaire. C'est pourquoi il leur fallut métamorphoser le lieu en un laboratoire flexible susceptible de recevoir tout type de création, sans influencer trop grandement sur elle. Le dispositif neutre et clair initié par le musée paraît donc la meilleure solution, cube évidé au maximum, la galerie devient une boîte de pétrie idéale. Puisque la création bouillonne, son exposition aussi, et les questions de flexibilité et de rapidité s'imposent au laboratoire incubateur. Par exemple, entre mai et juin 1951, Colette Allendy organisa treize expositions, avec parfois une durée d'accrochage de moins d'une semaine. C'est sans surprise alors que les murs sont blancs et l'éclairage reste inchangé, d'artiste en artiste.

Aussi, puisqu'il n'est plus question de raconter une histoire universelle, mais de vendre un bien, alors la monumentalisation de celui-ci est-elle accentuée. Iris Clert plaçait les deux plus beaux tableaux de sa collection en vitrine de sorte que le passant fut attiré aisément, et plus lui importait de créer un accrochage vendeur, plutôt que faisant artistiquement sens¹⁴⁶. Encore plus isolé de ces voisins, l'objet s'étale sur le mur dans une lumière diffuse qui tranche les arêtes et les nervures et souligne les empâtements et les aspérités afin que le client puisse en soupeser tous les aspects, toutes les facettes. Une pièce de boucher de prime qualité prix n'est pas mieux traitée.

Ce que ce système de présentation doit aux techniques de vente et de supermarché, n'est pas nouveau : en même temps que des réflexions sur les techniques d'expositions s'opèrent, des préoccupations similaires officient dans le milieu de la vente et du marketing et déjà le Bon Marché (ouvert en 1872) à Paris devait à son créateur, Aristide Boucicaut, un ingénieux système marketing innovant quant à l'utilisation d'une lumière diffuse et l'espacement régulier des objets ; ensuite, les impressionnistes motivés par la vente de leurs œuvres avaient exposé de manière plus individuelle et éparse ; il en va de même pour le *Sonderbund* qui avait autant pour vocation de vendre que de présenter l'art du moment ¹⁴⁷ ; quant à J. C. Dana et

¹⁴⁶ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris.*, 2012.

¹⁴⁷ Wulf Herzogenrath, « Exposition d'Art Internationale de l'Association Exceptionnelle... », *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Editions du Regard, Paris, 1998. p. 86.

Philip Youtz (Brooklyn Museum), ils regardaient déjà vers les grands magasins et leurs techniques de vente ¹⁴⁸ ; on doit à Peter Behrens ¹⁴⁹ et au Bauhaus autant d'avancées vers le white cube que vers la production industrielle d'objets ; les expositions universelles ont toujours eu ces airs de foires, bien que ce soit plus d'étalage que de vente dont il était question; enfin, le bâtiment définitif du MoMA à partir de 1939 résume l'emprunt déjà effectif des musées aux architectures géantes, flexibles, très lumineuses des entrepôts de marchandises et des grands supermarchés.

Toutefois, « l'esprit du sanctuaire n'est incompatible ni avec la première [galerie-maison] ni avec la seconde [boutique] des tendances d'agencements évoquées » ¹⁵⁰ ajoute Julie Verlaine ; stature de l'art oblige, cet espace ne saurait être un simple magasin. Le voilà donc qui se navigue dans cet entre-deux, moitié commercial, moitié dévoué à la création.

Ainsi les galeries se sont-elles emparées d'un concept marchand en puissance, l'on rendu marchand en acte, et c'est ainsi qu'elles aidèrent à recrachter le concept du white cube en sa version la plus extrême et la plus commerciale.

Formulé autrement : dans le but de vénérer encore davantage l'œuvre, le dispositif permettant sa contemplation est emprunté au musée, puis il est accentué avec des effets empruntés, eux, aux étals des supermarchés. Ceci dans le but de transformer l'Art en « bijoux vendables », pour emprunter l'expression à Donald Judd¹⁵¹.

Le sanctuaire rencontre le magasin, le white cube acquiert sa puissance la plus entière.

Homogénéisation du dispositif, industrialisation des valeurs autour du commerce

Le dispositif de présentation des musées, en ne se dissociant pas du modèle répandu par les galeries, lui emprunte un peu de sa valeur marchande. Le fait que le musée expose avec les mêmes principes de neutralité, de retrait derrière l'œuvre, de monumentalisation

¹⁴⁸ Andrew McClellan, *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, 2003.

¹⁴⁹ Peter Behrens fut l'un des premiers spécialistes du design industriel et officia notamment à la création de locaux et de pièces pour le compte du groupe allemand Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (« entreprise d'électricité générale »).

¹⁵⁰ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris.*, 2012. p. 264.

¹⁵¹ « Presque tout l'art, depuis trente ans, s'expose dans des galeries aux murs blancs et nus [...] L'éclairage est toujours mauvais, des projecteurs transforment les objets exposés en choses précieuses, en bijoux vendables » Donald Judd, dans « Longue discussion, non sur les chef-d'oeuvre, mais sur les causes de leur rareté » (1984) *L'Époque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, CNAC-GP, 1987, p.528, cité par Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.59.

(etc.) brouille la limite entre, d'un côté le lieu de vente pour un particulier fortuné, et de l'autre, le lieu de sauvegarde pour l'ensemble de l'humanité. Aussi le musée se fait-il l'instrument de la galerie, en devenant clairement une vitrine :

Les galeries d'art et les musées, alors même que leurs relations n'ont jamais été faciles : méfiance réciproque, dénigrement mutuel, mais aussi concurrence acharnée sont en vigueur, dès les premiers [...] le marché et le musée sont, historiquement, extrêmement proches : ils ne sauraient même être pensés l'un sans l'autre. [...] De fait, les acquisitions réalisées après une exposition en galerie sont de plus en plus nombreuses au cours du 20^e siècle [...] Pour les marchands d'art, la consécration des artistes qu'ils défendent reste associée, quel que soit le discours tenu par ailleurs, à l'entrée de leurs œuvres dans les plus grandes collections, privées et publiques. Pour les conservateurs et directeurs de musée, la recherche d'œuvres récentes jugées dignes de rejoindre les cimaises du musée est facilitée par l'activité menée par les galeries qui prospectent et exposent. ¹⁵²

Or, le grand public se méfie, surtout en Europe, de toutes intrications trop économiques. Ce qui a une valeur marchande ne saurait que difficilement avoir, en même temps, aucune valeur du tout du fait de sa représentativité du génie humain. ¹⁵³

Plus virulents que le grand public sont les intellectuels de gauches aux préoccupations sociales des années 1960, qui commencent à se méfier des formes que prend le musée à cette période.¹⁵⁴ En 2019, l'« industrie culturelle » compose les titres de masters professionnalisants proposés par les écoles de commerce, mais en 1947, dans les textes des philosophes socialistes Adorno et Horkheimer, l'industrie culturelle (*All.* « Kulturindustrie »), est un très gros mot signifiant la mort de la liberté en culture. Cette notion nouvelle pour l'époque est issue de bien des champs de la culture populaire (notamment la télévision, le cinéma et la radio). Ceci concerne le white cube à double titre en ce qu'il est à la fois le produit et l'outil de ce que, dans leur célèbre chapitre ¹⁵⁵ « La production industrielle de biens culturels », les

¹⁵² Dossier pédagogique « galeries du XX^e siècle », du MNAM sur la redéfinition du parcours permanent [en ligne].

¹⁵³ Ceci est d'autant plus vérifié quand ce sont des objets proche de la vie quotidienne. Un lien peut-être fait avec la production des artistes pop qui utilisaient des biens de consommation pour bases, les minimalistes qui s'inspiraient de la production à la chaîne et usaient de matériaux issus directement des hangars industriels. La consommation s'étage à tous les niveaux. Regarder la vénus de Pistelotto (*Venere degli stracci*, 1967) dans un white cube, c'est vraiment appuyer le lien avec la marchandisation de la culture ; c'est vraiment jouer avec les codes du musée-temple, musée temple de consommation...

¹⁵⁴ De tels échos émergent d'Europe comme des États-Unis sous les plumes, entre autres, de Margaret Mead, de Meyer Schapiro, de Guy Debord, de T.R Adam ou encore de celle des binômes Alain Darbel et Pierre Bourdieu, puis Theodor Adorno et Max Horkheimer.

¹⁵⁵ Que l'on trouve aujourd'hui dans Théodore W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison* [1947], Gallimard, Tremblay, 1974.

auteurs nomment le formatage du divertissement.¹⁵⁶ Contentons-nous de souligner que J. M. Poinot observe, qu'aux États-Unis, notamment « depuis le début des années soixante, il apparaît avec de plus en plus d'évidence que l'activité artistique est orientée vers la production des expositions [...] plus que vers la production d'œuvres susceptibles ultérieurement d'être exposées ». ¹⁵⁷ Ainsi l'évènement prévaut-il et l'exposition s'offre-t-elle comme la meilleure façon de faire vivre la culture — Jérôme Glicenstein parle à ce titre d'« évènementialisation de l'art par l'exposition » ¹⁵⁸ — et tout ceci de trouver un prolongement en la pensée de Bernadette Dufrière quand elle écrit que « les expositions n'appartiennent pas au domaine de la production artistique, mais à celui de la consommation »¹⁵⁹. Ceci du fait d'un processus d'uniformisation des musées selon le principe des murs blancs et des boîtes idéales d'exposition — espace qui tient plus de l'entrepôt que du cabinet — et dont le but est la flexibilité de l'espace afin de pouvoir multiplier à l'envi les *shows*, tout droit sortis à la chaîne par l'usine « musée », et de fournir une offre sans cesse renouvelée, et modulable à la demande. Ce qui renforce la « marchandisation » c'est que ce processus d'uniformisation des musées selon le *Cube* s'effectue à l'échelle occidentale tout entière. Nous l'avons vu, il semble que tous les musées se parent peu à peu des atours du white cube. En conséquence, la marchandisation est rendue autant plus effective qu'elle est unilatérale et omniprésente.

Le blanc acquiert des airs impersonnels et universels au cours de ce siècle qui l'utilise comme la couleur de base d'une industrie largement intensifiée alors. ¹⁶⁰ Par ailleurs, l'interchangeabilité, la duplication rapide, la copie par millier, la reproduction ¹⁶¹ sont des principes qui commencent à régner en maître sur de bien divers domaines du quotidien occidental au cours du XX^e siècle et les lieux créés par les musées d'art contemporain adoptent quasiment à l'identique ces concepts mercantiles ; ce faisant ainsi à la fois les produits et les initiateurs d'une industrialisation marchande de la culture. Ils sont *produits* en ce que le white

¹⁵⁶ Au vu des contraintes de cette étude, nous resterons en surface, mais il serait intéressant de creuser davantage l'aspect social et politique de la chose et de le relier, dans une moindre mesure aux atours du capitalisme culturel tel qu'il prend puissamment forme à l'issue de la Seconde Guerre mondiale.

¹⁵⁷ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Art édition, 1999., p. 105.

¹⁵⁸ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, 2009, p.237.

¹⁵⁹ Bernadette Dufrière, *Histoire(s) d'exposition(s)*, Paris, 2016. p.7.

¹⁶⁰ Notons par exemple qu'aujourd'hui encore la couleur « de base » des imprimantes en trois-dimensions est le blanc, les autres couleurs, si l'on souhaite les utiliser comme base, sont plus chères.

¹⁶¹ Ce mot ne peut être convoqué dans un tel contexte sans trouver un écho au texte de Walter Benjamin *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, écrit en 1935, publié en 1955.

cube est, nous l'avons vu, corrélé à l'air du temps, il est issu des esthétiques de son époque ; à ce titre les musées, en créant tous des boîtes vides et blanches idéales pour la multiplication et semblables aux espaces de vente ne font que répondre aux attentes du siècle en matière de consumérisme¹⁶². Mais ils sont aussi instigateurs en ce que ce principe de présentation perpétue, dans la noblesse de l'art, un modèle confectionné pour la vente de masse d'objets sans âme ¹⁶³.

Dans *L'Espace comme expérience*, Charlotte Klonk nomme l'un des chapitres « The Spectator as Educated Consumer » (Fr. « le spectateur en tant que consommateur éduqué »). Une sous-partie de ce chapitre s'intitule « White and Flexible Space » (Fr. « Espace blanc et flexible ») et tout au long des pages du chapitre, le MoMA ressurgit comme exemple. Cela montre bien la corrélation nette entre ce type de muséographie et la consommation des arts et de la culture par un visiteur qui tient plus du client, ou du spectateur, que du simple visiteur. ¹⁶⁴ La neutralisation de l'espace dans un lieu clair et intégralement blanc permet de diriger tout de suite l'esprit vers l'objet à regarder. Sa monumentalisation et le pouvoir qui est donné à ses couleurs rendues éclatantes ont pour but de *donner envie* ; envie de regarder, puis de posséder.

C'est au regard de ces considérations qu'Adorno et Horkheimer évoquent la marchandisation de la culture qui au lieu de dicter un chemin plus noble que celui du Capital, jouerait son jeu et l'intensifierait encore davantage en reprenant ses codes. Le français Guy Debord, très écouté alors, écrit contre une culture de la « Société du Spectacle » où : « la production capitaliste a unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de banalisation. L'accumulation des marchandises produites en série pour l'espace abstrait du marché. » ¹⁶⁵ Dans une logique semblable, et résumant la théorie émise par Duncan et Wallach dans *The Museum of Modern Art as Late Capitaliste Ritual*, Christoph Grunenberg s'exprime ainsi : « en présentant des œuvres d'art non pas tels des produits spécifiques d'une société ou comme témoin d'un engagement politique, mais plutôt comme l'expression d'un génie individuel, le MoMA

¹⁶² Encore qu'il puisse être questionné l'idée selon laquelle le musée doit plutôt se faire instigateur que suiveur. Surtout quand il se fait l'éducateur au bon goût.

¹⁶³ Et certains tels que Guy Debord, Th. Adorno ou M. Horkheimer de décrire les biens de consommation tels des « objets sans âme, représentants d'un système d'exploitation du peuple par le Capital. »

¹⁶⁴ Et dans ce chapitre Charlotte Klonk de conclure : « finalement, le musée était heureux de faire partie du business de la culture et de traiter ses visiteurs comme des consommateurs. » Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, 2009. p.156. Cf. Annexe B : n° 17.

¹⁶⁵ Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], Gallimard, Barcelone, 1992, p.163.

défend l'idéologie de l'individualisme qui souligne l'ordre social capitaliste. »¹⁶⁶ Cet ordre économique est responsable, pour tous les auteurs invoqués au cours de cette partie, de la marchandisation des hommes et de leurs productions (dont culturelles). Ajoutons qu'un lien avec le capitalisme avait déjà été fait avec la diffusion dans le monde en tant qu'outil de Soft Power¹⁶⁷ de l'Expressionnisme Abstrait américain ; le white cube, outil de présentation phare de ce courant devint donc le vaisseau idéal du génie et du capitalisme à l'américaine.

Le white cube fonctionne comme les top-modèles maigres, aux mines grisâtres et impassibles qui disparaissent complètement derrière le vêtement à vendre. Le white cube qui cultive cet art de l'effacement derrière un produit et de l'entrepôt vide, peut être vu tel un outil formidable à la consommation de l'art : « une comparaison avec le système du grand magasin d'après guerre en particulier, montre que le système de présentation "invisible" des musées fait partie d'une tendance générale orientée vers la transparence dans la présentation. »¹⁶⁸

Ne serait-ce donc pas un hasard si les maisons de luxe reproduisent un white cube dans leurs espaces de vente ? Ce système de présentation a visiblement su démontrer son fort pouvoir de promotion d'objet « sans valeur » vendu très cher, puisque les designers des couturiers Dior, Versace, Yves Saint-Laurent, ou Coco Chanel l'empruntent allègement pour exposer leurs collections¹⁶⁹, dans un espace blanc, lumineux, aseptisé, où la forme de l'objet a pleine puissance d'expression. En agissant ainsi les designers cherchent à élever les collections de coutures à la hauteur de celles des arts contemporains. Ce code de présentation est donc devenu synonyme d'un luxe pour une part restreinte de la population, symbole de choses hors de prix à regarder, impossible à posséder pour le « grand public ».

Le lien entre l'industrie marchande et le musée ne s'arrête pas là. Le MoMA, dont on sait son premier directeur peu dupe des systèmes qui l'entourent, accentua le parallèle avec le grand

¹⁶⁶ Christoph Grunenberg, « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, 1999. p.37., résumant la théorie émise par Duncan et Wallach dans « The Museum of modern Art as late capitaliste rituel ». Cf. Annexe B : n° 18.

¹⁶⁷ « Quel avenir pour le White Cube ? », Art Media Agency (24 avril 2014). L'article est fort intéressant : il propose notamment un bref état des changements majeurs du monde de l'art contemporain depuis les années 1970 et confronte le *white cube* au modèle économique actuel des galeries d'art. (Consultable en intégralité en ligne).

¹⁶⁸ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004. p.163. Cf. Annexe B : n° 19.

¹⁶⁹ Notons, d'ailleurs, avec ce mot « collection » le parallèle fait depuis bien longtemps et de manière poussée, entre le musée et les maisons de haute couture.

magasin par la réalisation de huit ¹⁷⁰ expositions intitulées *Useful Objects* (entre 1938 et 1948), présentées selon les principes du white cube et dont il est dit très clairement :

Pendant de nombreuses années, le MoMA monta une exposition avant Noël qui servait également de guide de cadeaux potentiels. [...] La première exposition de cette série, « Objets ménagers utiles à moins de cinq dollars (*Ang. Useful Household Objects under \$5.00*) », qui présenta approximativement cent objets disponibles dans le commerce. Selon un article de presse, cela confirmait que l'on pouvait acheter « de très beaux objets du quotidien à un prix raisonnable. » ¹⁷¹

Ces expositions particulières furent accompagnées par la *Postwar Design Competitions* en 1945-1946, puis remplacées par les *Good Design Exhibitions*, de 1950 à 1955.

Los Angeles, juillet 1962, Ferus Gallery. Andy Warhol expose sa série de peintures *Campbell's Soup Cans* alignées les unes à côté des autres sur une petite étagère placée un peu plus haut que la vue. Cela a tout du rayonnage de magasin et c'est bien ce que souhaite exprimer l'artiste puisque son but est de montrer que la galerie et tous les autres lieux d'exposition d'art sont devenus des supermarchés similaires, traitant l'art à la façon d'une marchandise. ¹⁷² Comme ces hypercentres du commerce standardisés, les murs de la galerie sont blancs, les lumières diffuses et homogènes, les prix sont clairement visibles, il ne manque plus qu'à remplir son caddie. Toutefois, lors de cette occasion exemplaire, le white cube présent en toute sa force à la Ferus Gallery démontre son incroyable pouvoir d'absorption et de neutralisation idéologique : il se rend capable d'exposer et de mettre en valeur la critique de son propre système. Par ce moyen, il amoindrit la critique qui lui est faite et la retourne à son avantage. Quelle autre arme lui faut-il pour devenir la doxa ? Aucune, ou presque.

Au cours des découpages chronologiques précédents il était souhaité que le musée rompe avec l'image du temple et c'est finalement, moins une rupture qu'un changement de référence de temple dont il est question au cours de cette période. Du temple des muses à la grecque, il s'est désormais identifié aux temples de consommation à l'américaine, avec pour convertisseur, le white cube.

Le segment à suivre, débutant à partir de 1977, date aujourd'hui qualifiée de « tournant commercial des musées », confirme le changement de voie et enclenche la vitesse supérieure

¹⁷⁰ Le nombre n'est pas affirmé avec certitude. Le lecteur est laissé juge des informations qu'il pourrait trouver qui annoncent parfois six expositions, parfois neuf, et parfois même « une par année entre 1938 et 1950 ».

¹⁷¹ « Useful object, 1938-1948 », article anonyme de « Press of MoMA ». (Consultable en intégralité en ligne). Cf. Annexe B : n° 20.

¹⁷² Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*. p.191. Cf. fig. 23.

au point que « l'industrie culturelle » ne soit plus un gros mot à ce jour, mais un domaine d'exercice sérieux et valorisé. Mais avant de prendre la route en direction de 1977, constatons dans quelle mesure le white cube est impliqué dans les jeux — imbriqué dans les enjeux — de la création de son époque.

3. LE WHITE CUBE DANS LES BAGAGES DE L'ART CONTEMPORAIN

Afin de comprendre la raison de la radicalisation du white cube à cette époque il nous faut enfin étudier en quoi le white cube s'est à la fois proposé comme la raison et la solution à la survie de l'art contemporain émergeant. Ce qui va être développé est partiellement vrai pour l'art moderne puisque, nous l'avons vu, c'est avec lui que le white cube naît — au Folkwang Museum d'Essen déjà, seul l'art contemporain bénéficiait des tentatives d'épuration. Les arts d'Afrique demeuraient présentés dans des salles bariolées du parquet aux moulures du plafond — mais le dit « art contemporain » (à savoir, l'art à partir de 1945 sans distinction de mouvement, de genre ou de nationalité), joue un rôle plus déterminant encore.

Vous rentrez dans la galerie d'art de Kamel Mennour, située dans le 6^e arrondissement de Paris. Vous discutez avec le gratin venu pour le vernissage, vous regardez autour de vous rapidement, puis vous décidez de faire un tour, après tout c'est pour ça que vous êtes là. Votre regard trébuche ; il a accroché quelque chose. Vous vous approchez. C'est un Caravage, le cartel le confirme (Michelangelo Merisi, dit Il Caravaggio, *Judith et Holopherne*, vers 1607...). Vous vous reculez pour admirer l'œuvre dans son ensemble. Peut-être vous demandez-vous pourquoi ce sentiment d'étrangeté et ce temps d'adaptation. Vous avez déjà vu une œuvre du Caravage, oui... mais il est très probable que ce ne fut jamais dans un cube blanc. Dans un tel espace, le regard est plus habitué à découvrir un objet d'art contemporain. Les arts antérieurs ne souffrent pas de cette homogénéisation du standard. Bien au contraire, il est de coutume de présenter le Caravage sur des fonds colorés, variant selon les choix divers du commissaire. C'est d'ailleurs ce qui est en réalité fait chez Mennour qui quitta exceptionnellement le cube blanc pour recevoir le Caravage, et plongea temporairement son récipiendaire à l'art dans une obscurité théâtrale (fig. 24). Si l'on retourne au cas imaginaire où, pour une fois, l'audace d'invertir les dispositifs d'exposition type avec leur art de référence aurait été réalisée (puisque la renaissance en peinture s'expose toujours sur de la couleur et

via des scénographies plus présentes), dans un cube blanc, *Judith et Holopherne* aurait plus donné l'impression d'être dans un laboratoire de restauration que d'être dans une situation véritable de présentation.

La dichotomie, arts contemporains/arts autres, est plus que jamais présente dans nos villes actuelles. Les ailes destinées à recevoir des arts d'après 1945 tentent toujours de reproduire l'environnement du *Cube*, tandis que le reste du bâtiment ose la couleur, la contextualisation, et le don ludique ou interactif d'informations. Mais alors, qu'est-ce qui fait penser à « Betty Parson [qui] la première, avait adopté, pour la galerie qu'elle ouvrit en 1946 [que] le module du cube blanc convenait idéalement aux œuvres de Pollock, Rothko, Still ou Rauschenberg, qu'elle allait désormais exposer »¹⁷³ ? Pourquoi le white cube s'est-il trouvé plus d'affinité avec l'art contemporain ? Pourquoi leur relation s'est-elle construite alors avec tant d'exclusivité ?

Avant d'entrer dans le vif du sujet, opérons un rapide détour vers la portée idéologique dont sont investis les arts américains à cette époque. Cela n'est pas complètement déconnecté de la recherche de relation entre le white cube et les arts *post* 1945.

Vecteur d'une liberté idéologique : focus sur AbEx et l'École de New-York

L'expressionnisme abstrait et l'école de New York jouent effectivement un rôle important à cette époque, tant dans l'établissement du white cube comme dispositif de présentation standard pour l'art contemporain à travers le monde, que dans la portée idéologique des arts américains. Commençons par évoquer les très grands formats de ce courant qui nécessitent qu'on leur réserve un seul mur pour chaque peinture. Ce changement de format impose forcément l'isolement des œuvres afin que l'œil ne puisse en apercevoir qu'une à la fois. Plus que l'individualisation, ces peintures en appellent à la contemplation pure et dure. Pour l'une des premières fois, rien d'autre n'est revendiqué que la recherche de la sensation produite par la contemplation pleine et entière de l'œuvre. C'est tout particulièrement le cas des *Color Field Paintings* de Rothko, de Newman ou de Motherwell.

¹⁷⁴ Le mouvement et la couleur sont rois et l'absence apparente de sens figuratif impose la

¹⁷³ Patricia Falguières dans la préface de *White Cube*, 2008. p. 9.

¹⁷⁴ Aussi, Jackson Pollock ajoute à la contemplation, la notion d'*Action* qui ne se passe qu'en dehors du cadre d'exposition. Le musée cherchera plus tard à ajouter des photographies pour compléter la connaissance de l'œuvre, mais avant cela, seul le résultat est admiré pour lui seul.

suprématie de la contemplation sur celle de la création de sens. Par ailleurs, Barnett Newman est l'un des derniers peintres à s'être penché sur la notion de *sublime*¹⁷⁵ non éloignée des questions de contemplation, d'isolement, d'intériorisation, d'individualisation d'impression esthétique. De son côté, l'éminent critique d'alors, Clement Greenberg que l'on sait fervent défenseur d'une appréciation essentiellement esthétique des arts face à ceux qui persistent à vouloir politiser la création, défendit à plusieurs occasions les « white look » ou « white place » pour ces formes d'art qu'il ne pouvait concevoir alors dans un autre environnement.¹⁷⁶ La force de ses œuvres est telle (aidée par des couleurs vives, des formats géants et des mécènes puissants) qu'il est impossible d'interférer avec elle. Une boîte blanche comme on commence à bien savoir les faire paraît idéale.

Que le white cube s'offre comme une solution pratique, comme il sera vu à la suite directe de ces lignes, n'est pas inhérent aux productions de l'école de New York. Cependant, celles-ci ont de particulier qu'en plus d'un pouvoir esthétique transcendant, cet art est également investi d'une idéologie qui enrichie celle de son dispositif de présentation. Bruce Altshuler rappelle que l'exposition *The New American Painting* organisée par le MoMA (en tout respect du white cube), n'avait d'autre but que de promouvoir l'art abstrait américain en Europe¹⁷⁷, et Charlotte Klonk d'apporter que « c'est aussi vrai qu'il plaisait au MoMA de ne pas seulement souligner l'importance de l'art contemporain, mais aussi de l'associer à la vision de liberté et d'individualité qui était inhérente à l'affirmation politique des États-Unis à l'époque ». ¹⁷⁸ Adjoignons les propos de l'artiste, théoricien et écrivain François Dérivéry :

L'art contemporain est né après la 2^e guerre mondiale et s'est développé en tant qu'outil de propagande culturelle accompagnant la relance néolibérale du capitalisme international et celle, du marché de l'art en train de se structurer à l'échelle mondiale. Sur le plan artistique comme sur le plan idéologique il est l'héritier de l'art abstrait nord-américain expédié en Europe dans les valises du plan Marshal, sous l'égide de la CIA et dans des avions de l'US Air Force. ¹⁷⁹

¹⁷⁵ Newman publie l'ouvrage évocateur *The Sublime is Now* en 1948. Voir Barnett Newman, *Selected Writings*. John P. O'Neil édition, University of California Press, Berkeley, 1992. Sa vision demeure, selon Catherine Millet très personnelle, mais elle représente tout de même la réminiscence des idées de Kant ou de Freud dans son art. (Millet, 2015 : 127).

¹⁷⁶ Voir Clement Greenberg, *Art and Culture : critical essays*, Beacon Press, Boston, 1988.

¹⁷⁷ Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond*. Volume 2 : 1962-2002, 2013.

¹⁷⁸ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*. 2009. p.156. Cf. Annexe B : n° 21.

¹⁷⁹ François Dérivéry, dans *L'art contemporain de marché, vitrine du néolibéralisme*, 2008, citée par Martine Salzmann, « Le cube blanc est-il une arme de guerre culturelle ? Essai de déconstruction de White Cube », Paris, 29 février 2009.

Si cela ne concerne que les arts en tant que tels, il faut bien certainement prendre en compte leur mode de présentation. En d'autres termes, le basculement du centre des arts (et du « *way of life* ») de Paris à New York qui s'établit à cette époque permet ainsi la diffusion à l'échelle internationale du white cube comme modèle d'exposition libre et idéal, d'un art tout aussi libre et idéal, venu d'un pays encore plus libre et idéal. Puis Mary Anne Staniszewski d'affirmer clairement le white cube en tant qu'outil efficace du *Soft Power* à l'américaine :

Cette méthode d'exposition esthétique, autonome et « neutre » en apparence constitua un appareil idéologique très accommodant pour la réception de l'art contemporain aux États-Unis où les idéaux d'autonomie, d'indépendance de l'individu fort de ses droits naturels et de son libre arbitre des démocrates libéraux sont le fondement de la mythologie du Rêve américain.¹⁸⁰

En effet, s'il y a bien un endroit où le white cube est absent du globe à cette période, c'est au sein des musées du « bloc de l'Est » où l'on vient pour s'instruire et devenir un meilleur travailleur. Les expositions se font donc livresques et en lieu et place de l'« encapsulement » de produit du génie individuel, ils misent davantage sur l'accumulation de documents placés sous vitrines, sur le fac-similé et le texte, sur les reconstitutions de scènes quotidiennes de la vie paysanne, et sur des œuvres commandées par l'État dont le nom de l'« ouvrier » sculpteur ne figure nulle part. L'exposition ne montre pas, elle documente.

En plus des vertus de « neutralité », de capitalisme et de consommation culturelle, et à l'idéologie de départ d'un art génial et transcendantal, le mur blanc du *Cube* où se développe l'art d'après guerre est repeint d'une couche de l'idéologie politique étasunienne de liberté.

À l'aune de tout ceci, il est difficile de voir dans les propos de Patricia Falguières, de 2008, la liberté si simple, désintéressée et endogène à la contemplation des œuvres, qu'elle semble vouloir poser sur les années d'après guerre.¹⁸¹

Le white cube en tant que solution aux défis donnés par la création contemporaine

Cette liberté n'est pas seulement idéologique, elle l'est aussi dans la diversité des formes et des couleurs, des expressions et des rejets que le cube blanc autorise. En conséquence de quoi, l'art contemporain offre plusieurs défis à sa muséalisation. Le premier

¹⁸⁰ Mary Anne Staniszewski, *The power of display*. 1998.p. 70. Cf. Annexe B : n° 22.

¹⁸¹ « Mettre l'œuvre à distance de son contexte pour affranchir le spectateur d'une familiarité qui l'aveugle, restituer à chacun cette faculté d'attention et d'étonnement qui le lancera dans l'intelligence de l'œuvre [...] telle est la promesse, une promesse d'intensification de la vie et de réinvention du monde, une promesse de liberté, dont le musée est investi ». Patricia Falguières, *White cube*, 2008. p.14.

étant cette immense diversité qui empêche l'historien d'art consciencieux de pouvoir le mettre aisément dans des cadres déterminés. Intimement lié au premier, un autre défi consiste en l'absence latente de recul dont nous bénéficions sur notre propre production. En effet, fastidieux est l'enjeu de la muséalisation de ce qui vit encore en dehors du musée. La muséalisation induit forcément tri, étiquette et discours savant apposé, or est-il vraiment possible de réfléchir et de classer ce qui *est* encore en pleine expansion de sens et qui n'est pas achevé ? Si cette question n'est pas tout à fait nouvelle¹⁸², elle n'a à ce jour pas trouvé d'autre réponse que celle du white cube, capsule atemporelle par excellence. Aussi notre art contemporain (celui des XX^e et XXI^e siècles) a de différent de ceux des autres époques qu'il ne souhaite pas entrer au musée dans lequel il ne voit plus un aboutissement, mais sa mort. C'est alors que le white cube, sa décontextualisation, son atemporalité et ses facultés d'absorption se constituèrent comme les solutions adaptées à ces défis.

Problème de digestion, fixation et mise à distance

La liste des personnalités à s'être heurtées au paradoxe du musée d'art contemporain est longue depuis la Grèce antique. Cimetière des arts ou non-efficience, le musée doit être repensé à la fois pour *accueillir* cet art dont déborde une énergie nouvelle, enrichie de politique et de social, de violences et de contestations, de préoccupations contemporaines, et de l'accélération des recherches plastiques disruptives, et à la fois pour le *présenter* à des visiteurs qui vivent dans le contexte même de cet art. Le mécanisme recevoir/redonner (accueillir/présenter) passe inéluctablement par un processus de *digestion*. Or cette digestion pour l'art actuel n'est que peu effective. Nous commençons à peine à pouvoir ranger Warhol et Rauschenberg dans une case, Fontana et Morris dans une autre... « Rien n'est en effet plus délicat que de mettre en perspective des artistes encore en activité [dont les œuvres peuvent remettre en cause un schéma interprétatif qui paraissait convenir à leur production plus ancienne ;] leur juste appréciation réclame un changement de paradigme »¹⁸³. Puisque l'on ne

¹⁸² Cette contradiction dans les termes (Gertrude Stein) était déjà d'actualité avec Quatremère de Quincy puis en 1796 lorsque Louis Émeric-David souhaitait muséaliser les productions géniales des artisans vivant au sein du musée olympique de l'École Vivante (Roland Recht dans « Le musée et l'initiation à l'art contemporain », *Le Regard Instruit*, 2000, p.175.) Ensuite, si l'on se recentre sur le cas du XX^e siècle on retrouve de pareilles préoccupations auprès de ceux qui contribuèrent largement au white cube (Bauhaus, Kandinsky, Valéry, Focillon, Dorner, Barr, Lissitzky, Kiesler etc.).

¹⁸³ Roland Recht dans «Le musée et l'initiation à l'art contemporain », *Le Regard Instruit*, 2000, p.181.

peut les classer et développer un discours, contentons-nous de les regarder. C'est ainsi que la contemplation augmente encore en importance.

Qui dit contemplation, induit évidemment de l'espace et suppression des obstacles à la bonne visualisation. Ce changement de prisme consiste aussi en une vision suspendue dans le temps et dans l'espace en attendant que digestion se fasse. La capsule offerte par le white cube est toute désignée pour cela en ce qu'elle coupe l'œuvre présentée de tout, et la transpose dans un lieu qui n'en est même plus un, tant il est rendu anonyme. C'est selon une même idée qu'il est pensé préférable lorsque les commissaires ne marquent pas trop fortement de leur empreinte cet art en mouvement. C'est également pourquoi la neutralité et la contemplation remplacent la formation d'un discours et l'orientation de l'œuvre selon un point de vue spécifique (des expositions à thèmes sont bien plus rares que les rétrospectives : nous aurons l'occasion d'y revenir) et que l'on n'ose que très peu interférer avec la création en ne l'incluant pas dans un discours, et/ou dans des muséographies plus évocatrices ou éloquentes.

Il y a aussi retrait, car nous savons que l'œuvre ne s'arrête plus à son entrée au musée, mais poursuit son existence en son sein, il est plus difficile de faire preuve d'audace ou d'imprégner une production qui continue à se faire. Nombreux sont les cas où le musée se fit effectivement l'atelier d'inopinées créations.¹⁸⁴

En parallèle, la tâche de sauvegarde pour les générations futures, largement rappelée à chaque congrès de l'ICOM n'est pas sans évoquer le concept de « capsule temporelle » de musée. Le white cube, que l'on radicalise par l'invisibilité toujours plus poussée du dispositif de présentation, la séparation toujours plus marquée des œuvres, le blanc toujours plus éclatant des murs, les angles toujours plus aigus des pièces, des cartels toujours plus discrets et éloignés des œuvres, a tout de la capsule temporelle dans laquelle on cherche à garder intacts les témoins du présent pour les humains futurs qui eux sauront les analyser avec la clairvoyance accordée par le passage du temps. Cette suspension spatio-temporelle est également rendue effective par le débarras de tout contexte. La ville est cachée dans la mesure du possible, les bruits sont éloignés, le contexte de création de l'œuvre est parfois abordé à

¹⁸⁴ Nous pensons notamment aux exemples des détériorations intervenues au sein du musée et desquelles naquirent des œuvres à part entière telles que l'empreinte de rouge à lèvres après un bisou de la plasticienne Rindy Sam sur une toile de Cy Twombly (lors de son exposition, à la fondation Yvon-Lambert, à Avignon, en 2007), ou une housse du piano en feutre réalisé par J. Beuys (*Plight*, 1985) qui fut renommée *La Peau* et exposée à côté de la nouvelle après avoir été trop usée par les publics qui, avant la grande sensibilisation qui intervient des années 1980, touchait à tout.

l'écrit, mais non pas montré directement à côté de l'art (préférentiellement dans une salle attenante, isolée des dispositifs de contemplation, comme ce fut le cas pour la rétrospective Jackson Pollock au MoMA en 1967 où une petite galerie dédiée à la liaison de deux salles présentait les photos de l'artiste et de son atelier (fig.35b). Par ailleurs, cette extraction spatio-temporelle afin de suspendre l'art n'est pas sans créer un vague écho aux valeurs d'*infini* dont El Lissitzky investissait le blanc de son *Espace Proun*...

L'effacement complet du système de présentation derrière l'œuvre permet également de présenter plusieurs possibilités d'interprétations en simultané et à l'heure où l'art est plus qu'un beau jeu de références bibliques, cet aspect pratique n'est pas négligeable. « [le] rôle [du musée] consiste aussi à organiser ce qui se présente dans le désordre le plus complet, et à fixer ce qui est instable. Car ce ne sont pas seulement les matières, mais aussi les significations qui sont glissantes. »¹⁸⁵ Effectivement, même les créations d'Andy Warhol que l'on pense cernées et délimitées dans le Pop Art revêtent des connotations ambiguës. « Le débat se poursuivra à jamais entre ceux qui voient dans le pop art une apologie de la société et ceux qui y voient une critique. »¹⁸⁶ En poursuivant l'adoption du système du white cube, le musée s'assure la fixation la plus neutre possible de l'objet afin de pouvoir transmettre intactes ses significations multiples et permettre de continuer les débats qui l'entourent. Par cette superposition des interprétations ainsi permises, le white cube a cet aspect dépôt, mise en quarantaine de l'art qui attend d'être traité à nouveau. Une œuvre de Rembrandt, aussi puissante et forte soit-elle, aurait fini de nous livrer les chemins de son interprétation, et ce serait pour cela que ne serait pas ressenti le besoin de la « stocker » dans cet entre-deux, ce purgatoire interprétatif.

Face aux principes de permanence du musée (ICOM), J. Glicenstein souligne que plus rien n'est permanent au musée. De l'accélération des expositions et la rapide dégradation des œuvres, comment le musée peut-il lutter ? Le white cube s'offre aussi comme une réponse efficace. Pour lutter contre l'écoulement de leur molécule physique ou temporelle, le white cube bascule dans son infinité polymères fragiles et rétroplannings. Tout réside dans le symbole cependant, car les plastiques répondront toujours à cette même passion

¹⁸⁵ Catherine Millet, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Flammarion, Malesherbes, 2015. p.109.

¹⁸⁶ *Ibid.*

autodestructrice et les exigences de recettes feront toujours se démultiplier les projets d'exposition, qu'ils s'établissent dans ce fac-similé de capsule temporelle, ou non.

Notons à l'occasion que le « jargon de l'art » concoure en partie aux mêmes défis. L'impossibilité réelle de s'exprimer avec la rigueur de l'historien sur le présent amène à distancier le discours de l'exposition au maximum. Pour les expositions d'autres arts que contemporains, les termes qui pourraient être source de difficulté pour un large public tels que *chiaroscuro* et *tondo* sont expliqués dans le corps du texte d'exposition ; en face les arts contemporains ont d'aisé, en apparence, qu'ils ne possèdent pas véritablement de vocabulaire leur étant propre¹⁸⁷. Qu'à cela ne tienne, les textes de salles des expositions d'arts contemporains sont parfois plus compliqués à comprendre que pour les autres genres d'expositions (scientifiques incluses). Ceci du fait de l'usage de verbes recherchés et peu utilisés dans le langage courant et de tournures de phrases alambiquées et savantes. En somme, un « jargon » qui éloigne l'œuvre de son appréhension et témoigne, *in fine*, de la distance de l'auteur et des textes avec l'objet qu'il s'évertue à présenter. Nous avançons dans cette étude que c'est là une des ficelles du white cube qui, comme son système tout entier, résulte d'un problème de (temps de) digestion : l'auteur ne parvient pas à appréhender l'œuvre alors il ne parvient pas à la communiquer avec la même clarté dont il saurait pourtant faire usage pour aborder une peinture de Courbet, ou une sculpture d'Antonio Pisanello.

À ceux qui pourraient objecter que nous n'avons pas d'autre choix que le cube et son retrait, nous retrouvons que si nous avons vu que l'historien peine à s'exprimer sur son présent, le sociologue (ou le scientifique) est tout désigné pour cela et il aurait donc pu être fait le choix d'aborder ces arts selon leur contexte de création et d'expression et de les présenter en lien profond avec leur environnement et leur milieu. Ce faisant, le dispositif de présentation aurait été à l'opposé du white cube (sans pour autant constituer ce qu'il est parfois convenu d'appeler des « *period room* »). Le white cube et son extraction spatio-temporelle résultent donc d'une construction consciente et volontaire, depuis le début du siècle (au moins). Toutefois, au regard de la multiplicité des formes et des couleurs, diversité nouvelle que les siècles précédents connurent un peu moins (en comparaison), reconnaissons au white cube sa grande praticité.

¹⁸⁷ Ce sont pour beaucoup des cas, des termes anglophones qu'il suffit de traduire dans la langue d'expression de l'exposition pour communiquer leur signification. Prenons l'exemple de *Color Field Painting* qui sera traduit par « champ de peinture colorée » et qui, ainsi, se suffit à lui-même.

L'historien Thomas Crow et Catherine Millet pensent tous deux que le white cube est en fait « une réplique institutionnelle de ces locaux industriels qu'investirent, à la fin des années 1960, les artistes d'avant-gardes et les galeries alternatives, le loft aux murs rectilignes et sans fioritures, simplement nettoyés. »¹⁸⁸ Il fut tenté de démontrer que la réalité est plus riche, plus ancienne et complexe que cela, mais il y a de véridique dans cette proposition que les nouvelles ailes de musée construites à cette période¹⁸⁹ radicalisent encore leur système de présentation en adoptant le white cube afin de pouvoir, elles aussi, exposer des œuvres qui n'ont plus rien du tableau de chevalet. Après l'art abstrait, le conceptualisme, la vidéo et l'installation, le minimalisme et comme ce « contre » quoi il s'élève, le Pop Art, trouvent tous leur place au sein du fabuleusement pratique white cube. Ceci ajouté à sa capacité d'absorption et de distanciation, là est la puissance effective de ce geste capable de convenir à — et de contenir — tous les courants, tout en étant capable de résister à leur si rapide tourbillonnement.

« Le caractère transitoire, “biodégradable”, renouvelable des œuvres, outre une série de conséquences pratiques bien connues, produit aussi un détournement de la valeur même, qui passe de l'objet matériel à l'idée [...]. »¹⁹⁰ Cette phrase montre joliment le changement de caractère et de matérialité que l'on connaît de l'art à cette époque. Pour le présenter il ne suffit plus de l'accrocher à un mur. Aux néons de Flavin, aux *Structures* de Sol Le Witt, aux installations de Morris et d'Andre (parmi tant d'autres), il faut fournir, non plus un petit espace sur une surface plane où planter un clou, mais un récipient tout entier vide et transparent. Les boîtes blanches et vides semblent s'adapter, plastiquement parlant, à toutes les formes d'art. Les matières de Fautrier et de Chassac, l'abstraction de Clyfford Still et la figuration d'Ed Ruscha, les noirs de Kline et la saturation colorée de Martial Raysse ou de Pauline Boty, le *Bed* de Raushenberg, le lièvre de Beuys et les télévisions de Nam June Paik (etc. !), tous ont en commun de pouvoir être identiquement exposés sur un fond blanc, dans une salle cubique, de taille moyenne, pas nécessairement haute de plafond, et à l'éclairage électrique.

¹⁸⁸ Catherine Millet, *L'art contemporain*, 2015., p.112.

¹⁸⁹ Pour un moindre résultat, mais selon une même motivation, ce fut le cas aussi au cours des décennies précédentes quand on pense aux bâtiments créés chaque fois dans l'optique d'héberger l'art en train de se faire : le bâtiment de la Sécession Viennoise, la Kunstverein à Hambourg, le musée de Hanovre par Dorner, le MoMA, et plus tard le MNAM à Paris...

¹⁹⁰ Elisa Prete, *Histoire(s) d'exposition(s)*, 2016. p.121.

En plus de permettre de répondre à une forte demande d'« événements culturels » en n'ayant pas à systématiquement changer l'intégralité du dispositif, les commissaires n'ont pas non plus à prendre de risque ou à trop se creuser la tête pour optimiser la contemplation, puisque le récipient mis en place est déjà unanimement perçu comme la réponse efficace à la diversité des formes et à la pluridisciplinarité des artistes. En 1969, dans la revue *Museum* Harald Szeemann résume ainsi les aspirations des conservateurs :

Ce dont nous ne voulons plus à coup sûr, c'est du musée-monument. Ce qui convient aujourd'hui est une enveloppe aussi peu coûteuse que possible avec une structure spatiale aussi flexible qu'il se pourra et munie de tout l'équipement... permettant la réalisation de tous les projets des artistes et autres collaborateurs éventuels... La construction d'un musée tient moins aujourd'hui de l'architecture que du programme d'activités... Si nous voulons rendre actifs les spectateurs..., alors pas de monuments à la gloire de l'architecte, ni à celle de la collection, ni à celle de l'autorité qui ouvre son escarcelle ! ¹⁹¹

En effet, et ceci au détriment de certains tel que Judd dont on se souvient ne pas apprécier ces espaces ¹⁹², il n'en demeure pas moins que la majorité s'était déjà prononcée :

Les musées tels qu'ils existaient en 1967 étaient loin de tous correspondre aux souhaits exprimés par Judd, et il faut prendre en considération le rôle des demandes concrètes de Flavin, Morris, ou Le Witt à l'occasion d'exposition ou de présentation plus durables dans la manière dont les musées ont été amenés à repenser leur pseudo-neutralité pour qu'elle se rapproche au plus près du grand parallélépipède blanc et vide. ¹⁹³

Et il semblerait même que l'on pensait identiquement pour les arts modernes :

[...] par exemple, la dissociation des formes et du support spatial qui se traduit par les *Reliefs de coin* (1915) de Tatline, les panneaux évidés d'Arp, les *Constellations* de Calder, etc. Ces dernières œuvres présupposent des supports muraux neutres, type mur blanc, sans ornementation dans leur environnement immédiat. ¹⁹⁴

Si ce segment chronologique correspond à la radicalisation du white cube, c'est en partie car il correspond aussi à une radicalisation du *concept* dans l'art. La période d'après guerre transcende l'objet qui n'est plus que le témoin d'un sentiment spécifique ou singulier, d'un questionnement philosophique ou artistique, d'une recherche plastique (tels que Klein et Richter), d'un combat politique (telles que les Guerrilla Girls, ou Warhol et ses chaises électriques), d'un engagement social (les *Sleepers* de Francis Alÿs), ou de rien du tout ; d'une conception immatérielle et personnelle, en somme. On pourrait croire la médiation du texte parfaite pour leur appréhension par le visiteur, mais c'est à ce moment-ci que s'opère un

¹⁹¹ Bernadette Dufrière. *La création de Beaubourg*. 2000, p.99.

¹⁹² Cf. note 150, p.65 pour retrouver la citation de D. Judd.

¹⁹³ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Art édition, 1999., p. 77.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 48.

basculement des valeurs de démocratisation portées par le white cube. Le texte est rejeté, le concept est réservé comme on se garde de trop divulguer l'adresse d'un restaurant huppé et que l'on ne communique qu'à un cercle restreint d'admis certifiés, d'initiés, de méritants. Allant ainsi, le cartel est évidé, puis retranché sur les bords du mur, quand il n'est pas inexistant... Tel fut, par exemple, le cas d'une majeure partie des expositions du MoMA dans les années 1960, dont les photographies démontrent une absence ou l'extrême retrait des cartels hors des champs de perception directe des œuvres : citons la rétrospective *Juan Gris* en 1958, celle dédiée à *Claude Monet : Seasons and Moments* en 1960, ou *Americans* en 1963, *Robert Motherwell* en 1966, et *In Honor of Dr. Martin Luther King* en 1968... (fig. 25a à 27b). Une telle attitude est aidée par les titres même des œuvres qui ne se font plus le signe de rien ; au mieux, ils présentent le numéro de la série, la date de création où précise le matériau à la manière d'un inventaire. L'objet vit par ou pour lui-même et personne ne semble décider à en livrer les secrets, si secrets il y a. À « secret », on choisit d'ailleurs le terme plus flou et moins risqué d'« interprétation ». La période suivante (qui se prolonge jusqu'à nos jours) poursuit quelque peu cette extrême configuration. Bien que ce ne soit, pas systématique, cette posture envers un art qui ne se révèle pas si facilement et se réserve à un groupe déterminé qui le garde jalousement est encore bien présente. C'est d'ailleurs cela qui fait dire à Bourdieu et Darbel, dès 1966, que :

La question n'est pas tant de savoir si tous les éclaircissements donneront « l'œil » à ceux qui ne « voient pas » ni même si les panneaux explicatifs seront lus et bien lus. Ne seraient-ils pas lus, ou comme il est probable, seulement par ceux qui en ont le moins besoin, ils ne cesseraient pas pour autant de remplir leur fonction symbolique. ¹⁹⁵

[Et plus loin :] Craindre que les informations écrites ou parlées au sujet des œuvres exposées ne détournent les visiteurs de la contemplation des œuvres mêmes en les attachant à des contenus extrinsèques et anecdotiques, c'est ignorer que l'idéal de la contemplation sans mots ni gestes est propre à ceux-là mêmes qui se doivent de pouvoir le réaliser qu'à la familiarité immédiate que donnent les apprentissages imperceptibles d'une longue fréquentation. ¹⁹⁶

Ne servant plus (en apparence) de propagande et n'ayant plus de visées décoratives, les arts contemporains qu'ils soient figuratifs ou abstraits, beaux ou laids, classiques ou disruptifs, se retrouvent également derrière le besoin commun d'une légitimité d'être. Si ce n'est pas l'artiste qui la demande, alors ce sera son marchand, son mécène, ou le commissaire de sa rétrospective. Cette légitimité concerne le grand public qui ne reconnaît plus les arts

¹⁹⁵ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, ed. Minuit, Paris, 1966, p.89.

¹⁹⁶ *Ibid.* p.139.

aussi facilement comme étant « dignes » d'intégrer le musée, cette entité qui se doit, après tout, d'appartenir à tous et de représenter tout le monde sans distinction de race, de sexe, d'appartenances religieuses ou sociales. Cette recherche de légitimité donne lieu à une monumentalisation, toujours permise à la perfection par le système du white cube qui, par l'isolement et la focale resserrée sur une œuvre, à la fois imperturbée et imperturbable, parvient à sacraliser une laitiue et deux blocs de granit. À l'aide d'un schéma en épicycle efficace, l'objet repose au cœur du dispositif whitecubisé (ceci tant conceptuellement que physiquement) : il occupe le centre de la pièce, ou du mur, et les projecteurs son braqués sur lui. Si la salle doit être partagée entre plusieurs œuvres, alors un espace circulaire de déambulation sera pensé qui replace consciencieusement les différents objets au milieu de chaque champ de vision redéfini par le déplacement. « Ainsi confiné à l'intérieur de lui-même, l'art peut croire vivre dans un monde parallèle, où tout est possible, construisant patiemment des cloisons étanches pour s'accomplir en lui-même. »¹⁹⁷ L'art domine dans un monde que l'on crée pour lui et dans lequel nous nous sommes nous-mêmes exclus (en tant que regardeurs, nous sommes un corps étranger), à force de distance et de respect appuyés.

Une histoire de cadre

Un autre élément commun à presque tous les arts de cette époque (et de la nôtre) est l'absence de cadre. William Bailey, expert américain en encadrement d'œuvres d'art écrit que : « les cadres sont les médiateurs entre la peinture et celui qui la regarde ». ¹⁹⁸ Cette frontière ayant une forte tendance à disparaître, l'art n'est plus enclos dans ce périmètre donné, mais s'étend à l'ensemble de l'espace qui le reçoit ; il se répand partout et il s'agit de ne pas le contaminer par la présence du regardeur ni par celle d'une autre œuvre. Un espace muet et aseptisé, qui ne semble rien signifier s'offre comme la meilleure solution afin que l'œuvre glisse sur les parois sans heurter quoi que ce fut n'ayant attiré au génie humain. En effet, ni les toiles de Newman, pas plus que celles de Rothko, de Stella, de Kiefer ou les adeptes de l'installation et de la performance ne présentent de cadre ; c'est leur environnement de présentation qui fait cadre. Or nous l'avons vu, et nous le dirons à nouveau, une grande partie des commissaires ne souhaite pas particulièrement se laisser aller à l'orientation, l'empreinte ou à l'interprétation par la scénographie ; plus simple et neutre elle sera, plus

¹⁹⁷Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme.*, 2017, p.37.

¹⁹⁸ Johan Idema, *Comment visiter un musée.*, 2015. p.12.

l'exposition est assurée d'être bien reçue. Ici est ainsi renforcée la volonté de l'aménagement d'un environnement neutralisé.

Cette expansion aux alentours est tant visuelle (les formes dénuées de cadres entrent visuellement en interaction avec le lieu qui les abrite) que symbolique (les artistes tels que La Monte Young, ou Claude Lévêque jouent de l'interaction de leurs œuvres avec l'espace, le temps et le corps du spectateur). À la manière d'une pieuvre lascive, l'art attire et rejette et pour pouvoir mieux le contempler dans cette posture mouvante, sans être trop touchés par ses tentacules qui tantôt nous percutent et tantôt nous ignorent, nous le plaçons dans un grand aquarium transparent et nous le scrutons depuis l'extérieur. On le contient pour le regarder sans être tachés.

Tant sa faculté à encadrer les œuvres, de produit, le *Cube* passe à producteur :

À la grande rétrospective Monet du Museum of Modern Art, en 1960, William C. Seitz fit enlever les cadres des toiles mises à nu, elles vous paraissaient d'abord ressembler à des reproductions jusqu'à ce que vous preniez conscience de la manière dont elles tenaient aux murs [...] il interprétait très justement la relation des tableaux au mur, et avec une audace curatoriale rare, en assumait les implications jusqu'au bout.¹⁹⁹

De cette occurrence nous tirons deux observations. La première consiste en le fait que même les œuvres qui avaient encore un cadre en sont dépossédées suite aux effets produits par cette forme de présentation et son rapport avec le mur. La deuxième est que selon Brian O'Doherty les commissaires osaient bel et bien quelques extravagances. Peut-être ces dernières étaient-elles plus facilement envisagées si elles allaient dans le sens de la whitecubisation ambiante ? Aucune réponse ne sera apportée ici, une étude complémentaire pourrait se pencher sur la question. Le chapitre à suivre (« de 1977 à nos jours ») sera l'occasion d'opérer en miroir la réflexion de l'adaptation *aux* formes de l'art, vers l'adaptation *des* formes de l'art.

Focus sur Yves Klein, 1958

Penchons-nous pour l'heure sur la déclaration suivante :

Une sélection d'artistes européens élus pour avoir ouvert la voie à la perception du vide de l'espace cubique : Schwitters, Duchamp, Mondrian, Brancusi, Les Nouveaux Réalistes (Yves Klein), mais aussi les artistes américains qui l'ont rempli, à l'instar d'Arman à partir des années 60-70, Kienholz, Oldenburg, Segal, Kaprow, Hanson, De Andrea, etc. [...] La propagande travaille à plaquer le white cube comme icône suprême et imposer un mouvement

¹⁹⁹ Biran O'Doherty, *White cube*, 2008. p. 46.

artistique dont l'espace vide serait la matière première, et le volume cubique le principe ordonnateur.²⁰⁰

Parmi les occurrences citées, nous proposons de creuser l'exemple d'Yves Klein. Une des manifestations importantes pour la construction artistique du cube blanc est l'exposition d'Yves Klein, *Le Vide* en 1958, en la galerie parisienne d'Iris Clert. On estime que son importance va au-delà de la simple conceptualisation de l'exposition comme acte de présentation (puisque'il s'agit d'exposer une exposition qui n'expose rien), et qu'il est possible d'y voir la redéfinition et l'exaltation de cette espace pour lui-même. En effet, au contraire de Brian O'Doherty et de ses suiveurs, s'il y a un artiste à replacer dans la ligne de mire du white cube, il nous semble plus pertinent de citer Yves Klein que Marcel Duchamp.²⁰¹ *Le vide* prit place dans la galerie complètement blanche et totalement dépouillée d'Iris Clert ; un rideau bleu en guise de porte pour seul apport temporaire, le mobilier de la galerie (vitrine et bureau) demeurant sur place quoique vidés eux aussi. Nous savons Klein amoureux des couleurs et c'est peut-être ici un hommage au blanc, au neutre, puisque l'identité esthétique du blanc est exaltée à cette occasion. Le cube l'est au même titre, pour une première fois, on expose le récipient exposant. Si les intentions de Klein visent davantage à questionner le marché de l'art que le lieu de ce marché, il n'en reste pas moins que 3000 personnes auraient participé au vernissage de *Vide* et que l'espace magnifié de la galerie rayonna jusqu'aux États-Unis.

Vers une hégémonie, transformation en un système

Contestations, réactions, propositions divergentes...

Déjà au cours de cette période des muséographies s'exercent contre l'hégémonie grandissante du white cube et de ses effets. Puisque l'on cherche rarement à s'attarder sur l'anecdotique, ces constatations montrent que le système est déjà devenu un standard,

²⁰⁰ Martine Salzmann, « Le cube blanc est-il une arme de guerre... », 2009.

²⁰¹ Brian O'Doherty et ses suiveurs établissent Marcel Duchamp (et ses installations « 1 200 sacs de charbon », Paris, 1938 ; « Mile of String », New York, 1942), comme l'artiste père du white cube en ce qu'il serait le premier à penser et à investir l'intégralité de l'espace de la galerie. Toujours, la comparaison s'arrête là. Il est pensé ici que cela est maigre pour ajouter Duchamp dans la trajectoire directe du white cube. D'autant qu'il ne pense pas la galerie comme un espace signifiant du monde de l'art ou du marchand, tout comme il n'opère aucun jeu avec la neutralité et la gestation artistique en puissance dans l'espace. Seule la signification envoyée par l'installation compte : les objets et leur profusion visent le fait qu'ils ne soient plus « un seul » que le regardeur surplombe, mais un tout qui englobe le visiteur, devenu la petite chose du lieu. C'est peut-être ce renversement du spectateur éjecté de son rôle de chef des lieux qui est le plus susceptible de faire naître un quelconque lien de parenté, mais un coup d'œil sur la création de l'époque prouve rapidement que Marcel Duchamp n'est pas le seul à opérer ainsi.

dérangeant pour certains, à questionner pour d'autres, mais un standard tout de même. Ces contestations sont abordées ici, car quand elles ne s'expriment pas clairement contre l'hégémonie naissante du white cube, elles en parlent en creux et livrent la façon dont le système pouvait alors être perçu. Notons d'ailleurs que Brian O'Doherty n'est donc pas le seul à s'élever contre ce geste.

Deux ans avant l'exposition d'Andy Warhol à la Ferus Gallery (exposition qui aurait tout à fait pu être citée ici, au même titre que *Le Vide* de Klein), Claes Oldenburg proposait *The Street* à la Judson Gallery (New York, 1960). L'installation consista en la transfiguration du cube blanc du sous-sol de la galerie en une ruelle new-yorkaise. Par ce biais, l'artiste souhaitait salir ces lieux qui par trop d'aseptisation et de neutralisation déconnectent les arts. Il voulut recréer un lieu « sale, chaotique, fragmenté, en lien avec l'excitation et la profondeur de la vie quotidienne plutôt qu'avec la notion abstraite de beauté et de nobles idéaux. »²⁰² Le Lower East Side est tout entier présent dans cette accumulation, et pour être justement représenté, il fallait pour l'artiste détruire le white cube qui ne semble pas pouvoir l'exposer sans le trahir.

Comme pour faire résonner les réflexions de Kandinsky, à la galerie Dwane, l'artiste William Anastasi exposa l'un des murs de la galerie sur lui-même (: *West Wall of Dwane Main Gallery*, New York, 1967). BOD en parlait ainsi :

Un curieux effet d'après-coup : quand on eut décroché les tableaux, le mur m'apparut comme une sorte de peinture murale *ready-made* et toutes les expositions organisées par la suite dans cet espace en furent métamorphosées.²⁰³

Une autre installation s'impose, celle de Michael Asher, en 1974, à la galerie Claire Copley. Il enleva le mur qui séparait la galerie du « back office » afin de faire fusionner le white cube et l'endroit où ses ficelles sont tirées. En mettant à nue la machinerie, Asher proposait de sortir du jeu de dupe que tendait à imposer le cube blanc : rien n'est neutre, le transcendantal à ses limites, la capsule atemporelle de cet espace n'est qu'un simulacre une fois le capot soulevé, le moteur dévoilé. C'était une façon de briser la magie que le geste du white cube mine de transmettre, c'était montrer une scène cinéma de science-fiction sur fond vert avec doublures et filets de sécurités.

²⁰² Christoph Grunenberg citant Claes Oldenburg dans « The Modern Art Museum », *Contemporary Cultures of Display*, 1999., p.38. Cf. Annexe B : n° 23.

²⁰³ Brian O'Doherty, *White Cube*, 2008, p.56.

Opérons un rapide retour aux années 1940. 1942 est le terrain de deux occurrences qui, si elles correspondent à la période précédente (celle inhérente à la fixation des valeurs du white cube) et non à celle de son affirmation, n'en sont pas moins intéressantes en ce qu'elles présentèrent justement des alternatives qui ne surent retenir l'attention et ne purent dévier le white cube. Au MoMA, l'artiste complet Herbert Bayer se fait le commissaire de l'exposition très idéologiquement chargée *Road to Victory*. À partir d'une présentation selon des champs de vision sphérique, il y fit installer des murs concaves et convexes, des enfilades et des percées visuelles dans les cimaises. Cela est en partie retrouvé dans l'organisation permanente des galeries des abstraits et des surréalistes à la Peggy Guggenheim Gallery, ou *Art of This Century*. Son designer, Frederik Kiesler ²⁰⁴ tout à fait au courant des expérimentations et des écrits de Herbert Bayer (mais aussi des occurrences allemandes déjà citées ici : Lissitsky, Dorner, etc.) créa des « machines de visions » ²⁰⁵ prenant ici la forme d'espaces faits de bois et de murs sombres et concaves, où les peintures suspendues par des fils côtoient du mobilier design. Le spectateur déambule parmi les objets, entre les œuvres, et peut tantôt apercevoir le dos d'une toile de Miró, tantôt la tranche d'une peinture de Max Ernst. Le but étant de concevoir un espace adapté dans son expression à l'art qu'il transmet, afin de communiquer une atmosphère artistique complète et non limitée aux quatre coins du tableau. En somme, il s'agit d'une volonté d'accompagner l'œuvre d'un contexte signifiant lui conférant un cadre d'expression enrichi ou supplémentaire ; tout ce avec quoi rompt le white cube.

De retour à la période du chapitre, évoquons brièvement la première *Documenta* de Cassel (1955), qui n'ayant pas grand-chose à voir avec le white cube rappelle également qu'il n'est pas tout à fait irrémédiable. Mais attachons-nous plus spécifiquement au cas du *Cyclop* de l'artiste Tinguely. À l'instar de Kiesler ou de Bayer, cette alternative vise à concevoir un lieu en relation avec les œuvres présentées en son sein. Dès 1966 Tinguely tient à construire à un espace total signifiant en *soi*, et enrichissant les œuvres contenues. Si le *Lunatour* et le *Gigantoleum* demeurèrent au rang d'utopies, le *Cyclop* voit bien le jour en 1969. ²⁰⁶ Dans une

²⁰⁴ Frederik Kiesler est à l'origine d'un texte intitulé « L'Art contemporain appliqué à la boutique et à son aménagement » (*Contemporary Art Applied to the Store and its Displays*, New York, Brentano's, 1930) montrant une nouvelle fois que le modèle des grands magasins n'est jamais très loin.

²⁰⁵ À propos des « machines de visions » voir Peggy Guggenheim et Frederick Kiesler, *The Story of Art of This Century*, Ostfildern-Ruit, Hatje Gantz, 2004, p.46 à 47, et p.250 à 253.

²⁰⁶ Voir à ce propos le mémoire d'étude de Julia Stankiewicz, « *Le Cyclop* de Jean Tinguely : musée, antimusée ou métamusée ? » soutenu en mai 2018 à l'École du Louvre. Présenté sous la direction de Cécilia Hurley-Griener.

veine tout à fait similaire, Dalí érige pour ses arts à Figueras, son Théâtre-Musée (1974) qu'il conçoit très loin du white cube.²⁰⁷ L'occasion sera donnée en seconde partie de cette étude de revenir sur ces propositions et il sera notamment discuté que ces muséographies fournissent un contexte profond et orienté aux œuvres, car étant pensés pour et par un artiste seulement, ils n'ont pas à s'accommoder du principe de flexibilité et d'adaptation à tous, que les musées « généralistes » doivent respecter. Cependant, ces occurrences fournissent un exemple du succès de telles audaces dans la direction desquelles les musées auraient tout de même pu regarder, plutôt que d'emprunter à la galerie.

Enfin, citons l'occurrence rapportée par Brian O'Doherty :

À Milan, les bandes de Buren ont scellé la galerie de la même manière que les services sanitaires scellent des locaux insalubres. La galerie devenait le symptôme d'un corps social déréglé. L'agent toxique isolé à l'intérieur n'étant pas plus l'art que ce qui — dans tous les sens — le contient.²⁰⁸

Absorption

En 1976, Brian O'Doherty cite des lieux ayant résisté, en son temps, au white cube : Artist's Space contenant the Institute for Art and Urban Resources (créé en 1972 et qui allait devenir en 1976, le MoMA P.S. 1), « qui permirent à une génération d'artistes d'échapper tout à la fois à l'emprise du marché de l'art et à celle du cube blanc »²⁰⁹, mais ironie de tout cela : *Artist's Space* est désormais un énorme cube blanc situé... *White Street*, à Manhattan, tandis que MoMA P. S. 1. Contemporary Art Center (située dans le Queens) respecte, lui aussi à la lettre le geste du white cube.

Comme pour le cas de Warhol, le système du *Cube* a élargi son emprise au point d'absorber les pièces qui se posaient contre lui. Les *Soup* sont assemblées selon une formation rectangulaire sur un mur blanc du MoMA, *The Street* de Claes Oldenburg a été complètement neutralisé, au MoMA également, chaque pièce étant désormais exposée non plus en un tas de rebuts, mais isolée, les peintures cartonnées sont dissociées les unes des autres, montrées pour elles-mêmes, sur un mur blanc bien éclairé directement par une lumière dorée (fig.28a et b). De manière générale, cette absorption des créations les plus étranges et insolites permet leur

²⁰⁷ Voir à ce propos le mémoire d'étude de Marion Benard « Le Théâtre-Musée Dalí à Figueras : focus sur les dispositifs de présentation de la salle Mae West » soutenu en mai 2018 à l'École du Louvre. Aussi présenté sous la direction de Cécilia Hurley-Griener.

²⁰⁸ Brian O'Doherty, *White Cube...*, 2008, p.128.

²⁰⁹ *Ibid.* p.14.

domination par le conservateur qui, grâce à ses cubes blancs, peut s'en emparer sans embarras de tailles, de monstration, de discours. Pour le cas d'Oldenburg, le problème est que la signification de l'œuvre change nécessairement dans cette muséographie nouvelle. « Je suis pour un art politico-érotico-mystique qui ne se contente pas d'être sur son cul dans un musée... Je suis pour un art qui est aux prises avec les déchets quotidiens et qui pourtant finit au sommet » disait l'artiste. Or au MoMA, ce n'est plus un amas de détritits accumulés dans un coin humide faisant une montagne des déchets de la société des hommes, mais des « bijoux vendables », des traits de génie humain. Le visiteur ne doit plus les considérer comme un tout significatif de ce que la société laisse après son passage, mais comme des « peintures sur papier-carton, réalisées par l'artiste Claes Oldenburg, un représentant du Pop Art, dans le but de "...". » Notons cependant que Claes est en accord avec la proposition du MoMA. Au cours d'une vidéo de présentation de son œuvre, Oldenburg transpose la signification de la vie qui n'est plus issue de l'accumulation d'objet du quotidien, mais du mouvement de la pièce de carton qui flotte désormais joliment suspendue à un fil. Ne nous y trompons pas, en incluant *The Street* dans son white cube, avec la complicité de l'artiste, le MoMA ne transpose pas une œuvre, il en recrée une, sorte de *The Street* bis.

Selon un schéma légèrement différent, l'absorption est aussi visible au travers de la muséification de la galerie d'*Art of This Century* par le Centre Georges Pompidou en 1977. Cet espace présentait une telle alternative iconoclaste qu'elle en fut glacée dans l'ombre : « le public n'était pas autorisé à évoluer librement. La distance entre le passé et le présent se manifestait par le manque d'interactivité »²¹⁰. Pour l'occasion de Paris — New York, les galeries (des surréalistes et des abstraits) de Peggy Guggenheim étaient reconstituées dans une immense pièce vide, aux murs blancs. Ce qui offrait une tangente intéressante au white cube finit par être traité à la façon d'un objet de curiosité, dans un white cube.

En définitive, il est possible de lier cette réflexion à l'œuvre *Condensation Cube* (1965) de l'artiste Hans Haacke. Pour montrer l'interaction d'un corps dans son environnement, il crée un cube de plexiglas, entièrement transparent, dans lequel de l'eau est en permanente condensation. On sait l'artiste préoccupé par la thématique de l'art en tant qu'institution ou système, cette œuvre viserait ainsi à montrer l'interaction de l'art dans son environnement et offrirait la conclusion suivante : malgré les changements continuels qui se produisent au sein

²¹⁰ Mariana R. Teixeira, *Histoire(s) d'exposition(s)*, 2016. p.204. Cf. Annexe B : n° 24.

du cube, la capacité d'altération du réceptacle (cimaises, musée, système sociopolitique...) est limitée ; derrière son apparente flexibilité, le *white cube* semble donc bien solide...

Cette période voit le white cube devenir un système ²¹¹ en ce que ses composantes s'organisent à l'unisson pour achever un but spécifique et clairement établie au préalable. Ce processus absorbe, fixe et sacralise les productions artistiques qui le pénètrent de manière systématique. En conséquence, il est déjà tout autre que le récipient passif, le « simple mode présentation » que l'on se figure qu'il est. Son *système* se complexifie encore davantage quand on observe en miroir qu'il n'est pas exclusivement déterminé par son adaptation à un art hétéroclite, mais qu'il finit par se faire aussi le producteur d'un art formaté par ses engrenages. Le chapitre suivant se charge d'explicitier cette idée plus en détail, puisqu'en 1977 ne s'arrête pas l'expansion du modèle devenu système, bien au contraire...

Chapitre 4 : de 1977 à nos jours

Usages et effets actuels : le white cube comme doxa ?

La conférence de Santiago du Chili en 1972 confirme le musée comme facteur de développement social et culturel des peuples. Il fut un temps considéré de partir de cette occurrence-là en ce qu'elle est jalon pour une histoire des musées et de la muséologie. Cependant, le geste du white cube ne s'en voit pas atteint directement, au contraire il poursuit sur sa lancée sans connaître de réorientations ou d'affirmation nouvelle. C'est en 1977 que se constitue un jalon réel pour ce geste muséographique. Il correspond à l'inauguration du forum des arts, de la cité de la culture, de la tape amicale du gouvernement dans le dos des créateurs : le Centre Georges Pompidou. À la crise des musées qui enveloppa d'indécision et de stagnation la période précédente, le gouvernement français choisit son camp et tranche en faveur de l'institutionnalisation dynamique des arts contemporains. Le centre d'art épaula le

²¹¹ Terme que le Larousse définit tel un « ensemble de procédés, de pratiques organisées, destinés à assurer une fonction définie ; Ensemble organisé de principes coordonnés de façon à former un tout scientifique ou un corps de doctrine ».

musée qui n'est plus gardien solitaire du patrimoine national, et le dote d'une gestion administrative d'entreprise. Les artistes vivants seront soutenus et exposés, le peuple sera éduqué aux arts, les intellectuels occidentaux retrouveront leur chemin vers Paris dans l'effervescence des propositions culturelles de la place Beaubourg ravivée. Les systèmes anglo-saxons n'attendent pas le Centre ²¹² pour organiser leur administration de la culture en industrie et tourner leur préoccupation vers la démocratisation culturelle. Cependant, le CGP, inaugure une ère nouvelle en ce qu'étant situé à Paris, étant étatique et ne dissimulant aucunement son ambition de rivaliser avec le MoMA et le Guggenheim, il fut mis en pleine lumière. Aussi condensait-il les dernières « modes » muséales de 1972 et se proposait-il de démontrer par la forme et par le fond, en ce lieu unique, central, et novateur, le musée renouvelé, prêt à croiser l'avenir. Douglas Davis, dans *In The Museum Transformed* (1991) parle même d'un « *Post-Pompidou Age* ». ²¹³

Le découpage de cet ultime chapitre dédié à la construction du white cube ne manquera pas de s'arrêter place Beaubourg, mais propose aussi de balayer ce *Post-Pompidou Age*. Le CGP n'en est plus à ses heures de gloire, ni même à son « comme back », mais plutôt à sa crise de la quarantaine. Ce chapitre est étendu jusqu'à nos jours afin de dresser les réactions du système du white cube face aux nouvelles directions que prirent les lieux d'art et de culture entre 1977 et 2019. Seront ainsi observés les effets du geste et l'emprise de son usage dans le monde l'art au cours de ce (presque) demi-siècle ; seront discutées certaines des modifications et des nuances qui lui furent apportées²¹⁴. En complément, il sera discuté de l'établissement du white cube en *doxa* — le terme, tiré du grec pour signifier la règle communément reprise par un grand nombre sans qu'il y ait questionnement de son bien fondé, de son but, ou de son origine semble effectivement se retrouver pleinement en ce geste muséographique.

²¹² Par souci de facilité, le Centre Georges Pompidou sera évoqué par le Centre, Beaubourg, le Centre Pompidou ou encore le CGP.

²¹³ Douglas Davis, *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press Publishers, New York, 1991.

²¹⁴ Une nouvelle fois, les exemples seront piochés dans le monde entier en ce que, plus que jamais depuis les années 1970 et la globalisation du monde, le modèle s'est communiqué à l'échelle mondiale, mais la recherche s'axe toujours depuis la France, et Paris et si les exemples parisiens, français, puis anglo-saxons restent prépondérants dans le corps du texte, ils n'ont pas valeur d'exhaustivité ou de primauté sur d'autres exemples.

1. MAINTIEN DU CAP VERS L'OMNIPRÉSENCE (1977-2000)

Dès le début des années 1980, le white cube est utilisé comme récipient de base, que ce soit pour les galeries, les musées, ou les expositions temporaires et permanentes. En effet, la totalité des musées ou autres lieux d'art contemporain qui furent évoqués jusqu'ici a entamé dans le siècle une transformation selon le système du cube blanc ²¹⁵ et seules des propositions temporaires ²¹⁶ (et venant souvent d'artistes) les extraient pour un petit temps de ce modèle. Le blanc et le cube sont inclus dans la livraison et il devient difficile de contrebalancer les considérations pratiques selon lesquelles, pense-t-on, cela est plus économique et plus simple, tant d'un point de vue matériel, que symbolique. Standard à l'échelle occidentale, la présence du white cube est constatée aux quatre coins du globe comme muséographie de départ.

Aussi les volumes sont-ils encore agrandis ; c'est là une des évolutions courantes du white cube au début de cette période. À l'image des dimensions sous plafond du Centre Georges Pompidou, ou de celles de la Tate Modern de Londres ouverte en 2000, les salles des bâtiments construits ou aménagés au cours de cette époque gagnent en hauteur afin de proposer un espace toujours plus adaptable (— notons à l'occasion la similarité des deux bâtiments se composant d'un hall très haut aux airs industriels, surplombés de salles plus réduites, reprenant le format des box, mais toujours selon de beaux volumes) ; ceci, notamment du fait de l'institutionnalisation définitive des œuvres grand format des années 1950. Même les extérieurs se dotent de la forme du *Cube* puisque l'Historial de la Grande Guerre à Péronne, construit en 1992, par l'architecte Henri Ciriani (fig. 29) consiste en un regroupement de plusieurs cubes blancs.

Notons également que ces années (1980-2000) ne sont pas marquées pas une baisse du goût pour le sensationnalisme. Au contraire, les musées doivent « être dans le coup » et pour ce faire, en plus de proposer de l'évènement et du nouveau, le musée poursuit sa course à l'institutionnalisation. Or nous avons vu que par manque de recul, le blanc, le vide et le neutre

²¹⁵ La comparaison de plusieurs photographies du Boijmans Museum proposées en fig. 30a à 31b.

²¹⁶ Notons à l'occasion que rien n'est plus véritablement « permanent ». Les espaces construits sur la base de la flexibilité le furent justement pour permettre l'accrochage en réalité « semi-permanent », puisqu'il effectue lui aussi une rotation. Tel est le cas au MNAM ou au MoMA. Le caractère permanent n'est peut donc pas servir d'excuse à l'établissement de récipients si simples (et simplistes ?), puisque les structures sont pensées pour être toujours réaménagées.

semblaient être les meilleures solutions à ce processus. Nous savons aussi ces décennies marquées par une accélération généralisée et cela ne peut qu'intensifier le règne du flexible et de l'interchangeable.

Étude de cas de quelques rétrospectives choisies de l'artiste Jackson Pollock

Afin de montrer la progression du white cube, et avec elle la mise en place des systèmes qui enrichissent ce geste, il fut choisi de prendre un artiste faisant partie d'un courant corrélé à l'installation « définitive » du white cube et qui accentua son expansion, et étant assez connu pour que lui eussent été dédiées plusieurs expositions d'envergure. Pollock a aussi de particulier qu'il semblerait que ce soit l'un des artistes que l'on a le plus exposé sur des fonds très sombres. Par conséquent, il est intéressant de voir que les premières occurrences qui étaient « hors normes » au début, du fait de teintes foncées choisies pour son travail ne résistèrent pas à la whitecubisation ambiante.

De son vivant, Pollock appréciait être exposé dans des galeries qui dénotaient quelque peu du « white look » grandissant : « comme *Art of This Century*, la galerie *Parsons* évitait l'aspect lisse de la plupart des galeries et des musées : le sol brut et accidenté était analogue à ceux des cuisines de fermes et les murs n'étaient peints qu'une seule fois par an. Selon John Truman, qui a travaillé à la galerie [...], "c'était comme l'extension d'un studio". »²¹⁷ C'est d'ailleurs ces deux galeries qui le propulsèrent²¹⁸ et firent sa promotion auprès du MoMA qui, au début, veilla à sauvegarder des cimaises sombres dans la présentation de l'exposition de l'artiste, mais l'oublia au fil des décennies, pour finir par les blanchir totalement.²¹⁹

En 1955, à la *Documenta* de Cassel — qui opérerait comme un ovni pour l'époque du fait de sa forte portée « whitecuboclaste » (et sans doute est-ce du fait de la grande implication des artistes dans les choix muséographiques, aspect qui aujourd'hui encore tend à présenter plus facilement des alternatives au geste standard) — Pollock était exposé sur un fond sombre.

²¹⁷ Victoria Newhouse, *Art and the power of placement*, 2005. p.156., Cf. Annexe B : n° 25.

²¹⁸ Une légende urbaine non démentie par la CIA (*Central Intelligence Agency* des États-Unis) consiste à penser que ce corps ne serait pas complètement étranger à cette sélection d'artistes. Cela rejoint l'idée selon laquelle, pour servir le *soft power* étasunien, la CIA se fit mécène spécifique de l'art abstrait de l'école de New York comme vecteur idéologique de liberté. Dans une même optique, des fonds auraient été débloqués par cette entité pour des expositions et notamment des ailes semi-permanentes du MoMA qui présentait *l'AbEx*.

²¹⁹ S'en référer aux figures 32 à 38 afin de trouver toutes les images relatives à cette étude de cas.

En 1956 et 1957, la galerie du rez-de-chaussée du MoMA (*Angl.* Ground Floor Gallery) fut dédiée à Jackson Pollock selon un programme « longue durée ». Il y fut choisi d'exposer l'artiste sur du blanc, mais certains murs étaient d'un marron très foncé et un autre « gris éléphant ».²²⁰

Quelques mois plus tard, en 1958, à la Whitechapel Art Gallery, l'artiste fut exposé sur des murs en pierre de taille, recouverts de peinture blanche. Le blanc et le regard distancié, « artifiant » sont clairement des ficelles du white cube que l'on a décidé de reproduire dans ce lieu, mais oser ce jeu sur les textures minérales, soulignées par l'éclairage zénithal aléatoire (doux quand le temps est au beau fixe, sombre et terne quand les nuages apparaissent) s'éloigne de « l'encapsulage » atemporel de la peinture et propose une orientation esthétique affirmée.

En 1967, le MoMA propose une rétrospective Jackson Pollock. Renouant avec l'enclos du *Cube* et éloignant les informations des œuvres qui sont espacées judicieusement, le tout baigne dans une teinte d'un beige très clair (un blanc légèrement crème). Une seule galerie est très sombre. Elle ne présente pas d'œuvres d'art, mais propose un condensé de contexte dont le visiteur s'empare, entre deux salles, *via* des photographies (un portrait de l'artiste, la photo d'une de ces *Actions*, prise dans son atelier).

En 1982, pour le compte du MNAM, Daniel Abadie propose à son tour une rétrospective. Les murs sont intégralement blancs. Capsule, cube, blancheur, décontextualisation, règne de la contemplation, informations ténues et dissimulées : le white cube est respecté à la perfection. La capsule temporelle de ces salles a de particulier qu'elle se pare avec style des fameux tuyaux de Beaubourg, mais elle n'en reste pas moins une capsule, un temple de contemplation.

Cela est poussé encore davantage en 1998, lorsque le MoMA bisse la rétrospective. Plus aucun mur n'est coloré, les informations sont tout aussi discrètes et dissociées du large champ de vision attribué à la peinture et tout l'éclairage est artificiel, délicatement, mais sûrement dirigé vers les œuvres, chacune étant bercée par son propre rayon de lumière blanche. Cette occurrence à de plus que les salles sont basses de plafond et, forcément, les tuyaux du Centre Pompidou ne viennent même plus offrir une (maigre) distraction au regard. En guise de contexte, une salle attenante recrée le studio de printemps de l'artiste (*Angl.* Spring Studio). Seuls les murs, plaqués contre ceux du cube hôte, sont reproduits ; le matériel et les résidus de

²²⁰ D'après l'expression américaine « elephant grey » utilisée par Victoria Newhouse, 2005., p.172.

l'expression mouvementée de Pollock sont absents. Le vide et le cube ont donc là aussi une importance tout aussi considérable que les parois censées signifier un espace chargé de création. À la Tate Gallery, deuxième étape de cette rétrospective, le dispositif de présentation choisi est identique.

Résistance à l'épreuve de la médiation et de la médiatisation

Ces années sont marquées par un regard affirmé vers les publics. Ce fut l'un des gros chantiers imposé par la conférence de 1972 à Santiago du Chili qui espérait par ce biais donner une nouvelle impulsion à la machine muséale, tout en l'orientant vers les populations qui doivent en rester les dépositaires. Une vision quelque peu plus pragmatique (ou cynique) ajouterait à cette considération que la libéralisation des musées selon un modèle capitaliste leur permet de voir en ses publics une source de devise non négligeable ; plaire permet donc de gagner de l'argent. Quoiqu'il en soit, les taux de fréquentation ayant bondi, il semble effectivement que les publics se soient plus intéressés aux musées.²²¹ Aussi François Mairesse nous informe-t-il que :

Le contexte explosif de ces mois révolutionnaires trouve son apogée, durant les années qui suivent, dans les multiples critiques fustigeant l'institution du musée, annonçant sa fin prochaine, à tout le moins, son obsolescence [...]. C'est à partir de ce fond de contestation que surgissent de nouvelles manières de penser le musée, portées par des principes alternatifs d'exposition, plus participatifs et directement tournés vers les publics.²²²

Or, le white cube n'est pas caractérisé par la « participation » du visiteur dans le discours, mais plutôt par un éloignement de l'œuvre et un retrait. Puis, les « principes alternatifs d'exposition » susceptibles de mieux intéresser les publics semblent lui barrer la route. Il est donc légitime de penser qu'alors ce geste put connaître de sérieuses turbulences. En effet, selon la volonté d'« être dans le coup », on mise sur un spectaculaire qui éloigne les dispositifs du white cube et tend la main aux publics par l'adjonction de formes, de couleurs vives, de dispositifs intrigant et de l'utilisation des médias tels que la radio et la vidéo. Une plus grande interactivité, pour une vraie participation. Par exemple, 1977 est aussi l'année de

²²¹ Dominique Poulot nous informe quant à lui qu'en 1960 la fréquentation des musées nationaux était de 5 millions et qu'en 1992, elle est de 14 millions. Voir « Tradition civique et appréciation », *Le Regard Instruit*, 2000, p. 43. Le débat réside aujourd'hui dans « quel public ? », car il fut constaté qu'une même classe sociale venait plus souvent et en plus grand nombre, mais que le spectre des publics n'était pas si intégralement touché par cette augmentation.

²²² François Mairesse, « Un demi-siècle d'expographie », *Culture & Musées*, n°16, 2010, p. 220.

l'une des premières expositions dites « *blockbuster* »²²³ qui, avec un gros budget, vise à tout mettre en œuvre pour amener une foule conséquente, n'est plus faite exclusivement d'initiées aux arts. Les choix (du sujet, et de la spectacularisation des objets et des dispositifs) sont faits pour plaire à un public large et populaire. Mais il n'est rien de la disparition du white cube.

Les musées d'arts modernes et contemporains entrent aussi pleinement dans le tournant de la démocratisation culturelle et commerciale et s'emparent des codes marketing et communicationnels du blockbuster, du sensationnel qu'ils combinent néanmoins avec les valeurs de l'art que l'on estime ne pas pouvoir être abaissées au rang du spectacle (en témoigne l'actuel clivage de la communauté culturelle et artistique française autour des Ateliers des Lumières situés à Paris²²⁴). En conséquence, le white cube est sauvegardé et les « décors de théâtre » réservés aux autres catégories de musées. Ainsi quand F. Mairesse parle d'un surgissement de « nouvelles manières de penser le musée, portées par des principes alternatifs », cela ne semble pas concerner directement le white cube qui, une fois encore, a su absorber le phénomène pour l'intégrer à son système et le « recracher » selon ses propres principes.²²⁵

Ainsi, difficile est la conjugaison du génie extraordinaire au populaire du tout venant, et c'est pourtant l'ambitieux projet du Centre Pompidou qui, en souhaitant se faire l'exemple du syncrétisme opéré entre démocratisations culturelles et présentation des valeurs nobles et transcendantes de l'art, put se constituer comme une éventuelle oscillation du système du white cube.

²²³ On notera le glissement du terme issu du milieu du cinéma vers celui de l'exposition, tel qu'il fut constaté pour la notion « industrie », qui concerna en premier lieu Hollywood et paraît tout à fait adapté aujourd'hui aux modes de gestion muséale français. Le *blockbuster* dont il est question est l'exposition itinérante *King Tut* (New-York, Washington DC, Seattle, Chicago, Nouvelle Orléans, Los Angeles) qui se produisit de 1976 à 1979.

²²⁴ Ils proposent un son et lumière autour d'un artiste seul (jusqu'ici tour à tour Van Gogh, Klimt et Gauguin). Comme ses cousines du sud (Baux-de-Provence) *Les Carrières de Lumières*, les Ateliers suscitent autant d'engouement (souvent de la part d'un public populaire, et de non connaisseurs), que de critiques (venant, ici, des publics coutumiers des arts et de la culture). Les premiers prônent un abord facilité et agréable des arts rendus vivants ; la barrière intimidante du musée tombe, les informations de bases sont là, le spectacle est prenant. La deuxième catégorie cependant crie à la mauvaise vulgarisation et craint que ce type de proposition ne détourne les publics de l'intérêt réel d'aller dans un *vrai* musée, voir de *vraies* œuvres, car si les Ateliers proposent du spectaculaire et du divertissement, ce n'est sûrement pas d'art dont il est question et il s'agirait de ne pas confondre les expériences. Le clivage résultant de cette offre culturelle témoigne de la réticence de la communauté muséale française à frayer avec le divertissement et le spectacle, le grand public et ses attentes.

²²⁵ Au cours de la partie relative à la « déconstruction » du système du white cube, les barrières ainsi maintenues par le musée d'art contemporain et moderne à la démocratisation réelle culturelle et artistique seront détaillées et discutées.

Focus sur le Centre Georges Pompidou et le Musée National d'art moderne

Il n'est pas question de faire l'histoire du Centre, mais de l'aborder à l'aune du white cube et plus précisément, de décrypter comment le « spectaculaire » s'est-il combiné à notre geste muséographique, désormais dominant.

Des tentatives hors white cube pour satisfaire au spectacle et à l'évènement

Le Centre Pompidou possède effectivement toutes les caractéristiques du spectaculaire muséal et vise donc à inclure son musée ²²⁶, le MNAM, au centre d'un forum tourné vers le mouvement, la vie et le public, dans une volonté générale de démocratiser la culture et de la rendre accessible à tous ; comme s'ils voulaient répondre à Auguste Perret qui se demandait « ne pourrait-on pas concilier les deux formules : l'antique et la moderne ? Et concevoir un édifice qui serait à la fois un lieu de délectation de fête et d'étude [...] »²²⁷, les architectes Roger et Piano précisèrent plus tard qu'ils eurent la volonté de créer « une proposition itérative qui ne serait pas un monument, mais une fête, un grand jouet urbain » ; jouet qui fini toutefois par rassembler « tous les vieux clichés de l'attraction ». ²²⁸ Le white cube avait déjà été sélectionné auparavant pour ses capacités de flexibilité tant matérielles que symboliques et sa capacité à fournir des modules pratiques et économiques interchangeable à l'envi. Pour satisfaire ces besoins de rendement et de volume c'est donc tout naturellement que Roger et Piano ont recréé une immense boîte vide, machine idéale dédiée tout entière à l'exposition ²²⁹ où les « seules contraintes sérieuses concernent l'évacuation par les issues de secours »²³⁰, puisqu'on le sait bien désormais, « l'exposition c'est l'évènement et sans évènements le musée meurt. On a pu le vérifier : ce sont les expositions qui attirent les visiteurs nouveaux. Plus il y a d'expositions, plus il y a de visiteurs ».²³¹

²²⁶ Caractéristiques que François Mairesse établi comme les suivantes : la primauté de la technique, le règne de l'événementiel, le ludique et le politiquement correct, et le tournant commercial.

²²⁷ August Perret, « Le musée moderne », *Mouseion*, décembre 1929, p. 225-235.

²²⁸ Reyner Banham cité par Chantal Béret dans *Les Musées parisiens*. Paris, 2004. p. 186.

²²⁹ Et à consommer, comme cela pu lui être reprocher par un très grand nombre de personnalités dès son ouverture, Jean Baudrillard en tête. En effet, tout est savamment calculé pour recevoir les flux de touristes et les diriger vers la cafétéria et la boutique-librairie par exemple.

²³⁰ Bernadette Dufrene. *La création de Beaubourg*. 2000, p.117.

²³¹ *Ibid.* p.225, citant Jaques Michel, « le Musée national d'art moderne mis en sommeil », *Le Monde*, 11 avril 1974, p.13.

Répondant donc à cette injonction ainsi qu'à celle de la conférence de 1972 selon laquelle les expositions sont la base de l'éducation des publics, puis aux impératifs économiques, dès 1977, Pontus Hultén, le premier directeur du MNAM développe un cycle d'expositions temporaires pluridisciplinaires (« Paris-Moscou » ; « Paris-Paris » ; « Paris-New York ») visant à éduquer le public (francilien²³²) à une histoire de l'art du siècle. Par le biais de coupures de journaux, de bandes sonores, de reproductions photographiques grandeur nature (et tout cela côtoyant les œuvres) le contexte semble réintégrer les salles d'expositions d'art contemporain. Hultén conçoit effectivement une certaine idée du « faire vivre l'art » par l'apport de documentation et d'information sous une forme plus approfondie que ce qui se faisait alors ; il se tente même à concevoir l'interaction entre présent et passé, œuvres et contexte, temporaire et permanent, afin de favoriser la création libre de sens chez le visiteur. Si la contemplation et les espaces muets sont concurrencés par une forte remise en contexte, c'est car il est alors pensé que l'art contemporain, pour être abordé par un plus large public doit être compris dans un tout plus vaste, plus évocateur et plus susceptible de faire référence (: émission de radio ou de télévision d'époque, livres et journaux...). À l'instar de *Paris-Moscou* (en 1979) qui tenta de recréer une similitude de la période :

Les expositions inaugurales [de Beaubourg] sont pensées à la fois pour le sujet et le public [... et elles] utilisent toutes les ressources de la communication tridimensionnelle pour transférer le visiteur dans les espaces-temps qui furent ceux des avant-gardes. ²³³

La simple vue des œuvres ne suffit pas à comprendre, le champ visuel est donc enrichi à certaines occasions d'informations contextuelles par un texte voyant qui appelle à sa lecture, ou des affiches d'époque par exemple. C'est aussi pourquoi les expositions ne sont pas essentiellement sur l'art, mais qu'avec Hultén elles abordèrent aussi la relation du monde et des sociétés (ou la rencontre de deux sociétés) à l'art.²³⁴

Outre ces expositions plus dynamiques et innovantes qui bousculent un peu le modèle de sobriété du *Cube*, le spectaculaire s'instaure dans le « jouet urbain » tuyauté des deux architectes et cultive ce musée de la transparence où, à la manière de Mies van der Rohe,

²³² Seul le public de proximité pouvait se rendre fréquemment au musée, pour visiter la dernière leçon d'histoire des arts en trois dimensions donnée par le MNAM. Une personne (ou une famille) bordelaise, nantaise, ou lyonnaise ne pouvant « monter » à Paris si fréquemment et si facilement.

²³³ Bernadette Dufrêne. *La création de Beaubourg*. 2000, p.222.

²³⁴ S'en référer aux figures 39a, b et c.

l'intérieur et l'extérieur entretiennent une relation étroite.²³⁵ Au-delà de l'attraction résultant du panorama et des couleurs vives, l'espace n'est pas complètement enclos dans cette capsule que l'on ancre, ici, bien précisément au centre de Paris. Aussi les tuyaux courant les plafonds laissés apparents entrent-ils en contradiction avec le royaume de la contemplation whitecubiste. Lorsque l'art est replacé à l'isolement sur les cimaises redevenues muettes à l'occasion de la rétrospective J. Pollock en 1982 (notons par ailleurs que cette exposition est produite un an après le départ de Pontus Hultén — en 1981) Victoria Newhouse signale qu'elle n'a pas aimé que les tuyaux entrent à ce point dans le champ visuel : cela distrait trop l'œil et interrompt sa course jusqu'à l'œuvre d'art.

La question du dynamisme du musée et du regain de vie des collections s'était posée lors de la création de Beaubourg : « la présentation doit-elle être réglée par un conservateur qui affirme ses choix ou par un discours le plus consensuel possible autour de l'art ? »²³⁶. Si le premier postula prévaut jusqu'en 1981, c'est le second qui prend l'ascendant après le départ de Pontus Hultén. Sans lui pour guider le MNAM vers des propositions plus audacieuses, le musée se redirigea vers ce qu'il connaissait le mieux : l'étalage statique et décontextualisé de ce qui se fait au cours du siècle, selon une organisation méthodique, et où la présentation et l'apprentissage sont essentiellement visuels. Demi-tour vers le conventionnel white cube, en somme. Plus que dans les subtilités d'accrochage et du « white look » qui accompagne les œuvres, le réaménagement que connaît Beaubourg en 1985, sous les directions de Dominique Gozo et de Gae Aulenti, fini d'achever le retour vers la mise en capsule des arts modernes et contemporains. Ensuite au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, au Palazzo Grassi de Venise, à la Kunsthalle de Bonn, puis, au musée Tinguely à Bâle, Hultén continua de légèrement sortir du cadre du *Cube* qui semble ainsi ne s'assouplir que face à des personnalités dotées d'une vision forte et extraordinaire (au sens de « non commun ») du musée.

²³⁵ Il n'est pas possible de systématiser cela en ce que l'on observe notamment une contradiction dans le cas étonnant de l'exposition « Paris — New York : 1908-1968 » tenue au MNAM en 1977, qui reconstitua des salles du fameux *Armory Show* de 1913, mais où un hiatus demeure : cette reconstitution est intégralement blanchie. Ce qui est reconstitué, en fait, ce n'est même pas l'ordre de l'accrochage, mais surtout le « lot » d'œuvres qui y furent exposées. Les modes de présentation (un white cube) sont quant à eux, bien ceux contemporains à l'époque de l'exposition. Il serait intéressant de creuser mieux cette contradiction selon le prisme de cette étude pour en tirer des conclusions, probablement fort à propos. Cf. fig. 40.

²³⁶ Bernadette Dufrene. *La création de Beaubourg*, 2000, p.83.

Réadaptation au standard

Tel qu'il fonctionnait selon les mesures préférentielles de Pontus Hultén, le MNAM et son grand plateau libre, laissant souvent le visiteur libre de son choix de parcours purent dérouter et déstabiliser le visiteur. Dominique Fourcade, expert du peintre Matisse, voulait changer ce « premier Beaubourg » :

Il préfère un cadre plus feutré et un retour au musée sanctuaire voué au silence et où l'espace est chargé à plein, « rentabilisé » comme espace auratique de l'œuvre et capital spatial de médiation pour le spectateur.²³⁷

En conséquence, des cubes sont rajoutés et l'histoire de l'art retrouve sa linéarité puisque « chacune de ces salles correspond à des moments historiques, selon un parcours qui rétablit une vision classique de l'histoire de l'art »²³⁸ nous informe Chantal Béret ; « Gae Aulenti a rétabli un musée traditionnel à Beaubourg »²³⁹ :

[...] en y implantant des espaces clos propres à créer l'environnement propice à certaines œuvres. Cet environnement implique non seulement les parois sur quatre faces, mais aussi la présence d'un plafond diffusant relativement bas constituant une coupure visuelle avec l'extérieur et créant une atmosphère calme et intime.²⁴⁰

Le réaménagement de Gae Aulenti constitue donc, non pas une adaptation du modèle du white cube à l'ère du spectaculaire, mais une adaptation de tout ou partie du spectaculaire au modèle du white cube. Pour exemple, l'exposition *Klee et la musique* (1985) étaient l'occasion d'exploiter la puissance de ces deux termes pour leur forte teneur en couleur et en mouvement, mais le white cube, favorisant la présentation muette et la contemplation silencieuse, fut pourtant seul chef d'orchestre. Ainsi les moyens (et petits) formats du superbe coloriste se perdaient-ils dans l'immensité blanche et muette des cimaises. Au vu des photographies qui témoignent d'un dispositif simple et conventionnel²⁴¹, et de la documentation sur le sujet, on ose imaginer que la musique était expliquée par le texte plus

²³⁷ Bernadette Dufrière. *La création de Beaubourg*, 2000, p.169, citant des arguments présentés dans le numéro 17-18 des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, 1986. Voir aussi Dominique Fourcade, « Crise du cadre, à propos du tableau de Matisse : le peintre dans son atelier », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1986, n° 17-18, p. 68-83.

²³⁸ Chantal Béret dans *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor*, 2004, p. 189.

²³⁹ Pierre Soulages, cité par Chantal Béret, 2004, p. 185. Notons l'usage des termes « rétablir » et « traditionnel » qui signifient ici un retour à l'ordre, un retour au white cube pour un musée « comme il faut ».

²⁴⁰ Bernadette Dufrière. *La création de Beaubourg*, 2000, p.117, citant la note relative à « l'aménagement d'espaces clos au sein des espaces réservés au musée », établissement public du Centre Beaubourg, 16 mai 1976, Archives Pontus Hultén.

²⁴¹ Nous n'avons malheureusement pas pu reproduire ces photographies. En revanche, l'ouvrage de B. Dufrière et les archives du Centre Pompidou sont librement consultables. Aussi, un mémoire de recherche abordant largement le sujet est en cours de rédaction à l'École du Louvre (publication prévue en décembre 2019).

qu'elle n'était ressentie par les sens, et que l'expérience qu'en faisait le peintre était amoindrie par l'amuïssement de son art.²⁴²

Au sein de ce « cloître destiné à la méditation »²⁴³ *post* Aulenti, il est aussi constaté qu'à la pédagogie culturelle, s'adjoint une pédagogie *cultuelle*. Ceci abonde clairement dans le sens de l'installation toujours plus certaine du système du white cube. Si l'on veille à bien miser sur l'exposition temporaire pour faire événement, on mise encore davantage sur les rétrospectives monographiques (notons aussi que les années 1990 et 2000 voient mourir beaucoup d'artistes que le musée d'art contemporain avait portés, lors de leurs débuts conjoints, dans les années 1950).²⁴⁴ Outre les bénéfices commerciaux retirés tant par le musée que par le marché de l'art lors de ces expositions²⁴⁵, les rétrospectives sont le genre le plus adéquat au white cube en ce qu'elles jouent complètement le jeu de la glorification du génie individuel, par la sacralisation de sa production. Ce faisant, les schémas de mise à distance, de recentrage, tout ça selon la primauté de la contemplation, sont rétablis quasiment systématiquement. En 2012, Camille Bari relevait l'hégémonie des expositions d'art contemporain de type monographique²⁴⁶ en les désignant comme le genre qui serait le plus fréquent²⁴⁷. Souvent, la manière de prédilection pour ces présentations est le catalogue raisonné, en trois dimensions. Or, le catalogue se lit noir sur blanc. Dans l'espace, ce catalogue du génie prend la forme du white cube (livre en trois-dimensions par excellence) où tout est sagement ordonné par ordre chronologique, par style et période, noir sur blanc, sur des pages carrées ou rectangulaires ; et on ose rarement changer les règles lorsqu'il s'agit de tels grands artistes.²⁴⁸

²⁴² Nous renvoyons le lecteur aux figures 87 de l'annexe A qui relèvent une incohérence similaire et plus récente.

²⁴³ Expression utilisée à propos du Centre Pompidou, par Rosalind Krauss, « Le musée sans murs du postmodernisme », dans les *Cahiers du MNAM n°17-18*, « L'œuvre d'art et son accrochage », Centre Pompidou, Paris, 1986, (p.154) citée par Jérôme Glicenstein *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.35.

²⁴⁴ Bernadette Dufrière, *Histoire(s) d'exposition(s)*, 2016. p.11.

²⁴⁵ Ces propositions sont souvent l'occasion d'un *blockbuster* et influent aussi la sphère du marché en ce qu'elles ont tendance à faire considérablement grimper la côte d'un artiste qu'il soit vivant, ou non.

²⁴⁶ Dans son mémoire « La programmation d'expositions dans les usées d'art moderne et contemporain : entre diffusion de de savoir et stratégie de communication. L'exemple du musée national d'art moderne, du MoMa, de la Tate Modern et du Salomon R. Guggenheim. », présenté à l'École du Louvre, en septembre 2012, sous la direction de Frédérique Leseur.

²⁴⁷ À Paris notons par exemple Giacometti, Miró, Vasarely, Kupka, Maar, Basquiat, Schiele, Morisot, Ando, Rego (etc.) rien que sur les douze derniers mois, à Paris.

²⁴⁸ La récente retrospective Victor Vasarely au MNAM, fourni un contre-exemple de taille qui sera discuté dans la seconde partie de cette étude.

Deux white cubes

Aujourd'hui le MNAM comporte quelques petites pièces permanentes qui font œuvre totale avec l'espace investi du sol au plafond (citons par exemple le *Jardin d'hiver* de Dubuffet ou *Respirer l'ombre* de Giuseppe Penone). Hormis ceci, on peut aisément affirmer que l'intégralité des salles dédiées à l'exposition permanente de l'art contemporain au Centre Pompidou sont des cas de white cube. Il faut tout de même apporter une nuance de taille à ce constat : il y a deux types distincts de white cube, selon que l'on soit dans la galerie des « arts de 1905-1965 », au cinquième étage du bâtiment, ou dans celle dédiée aux arts depuis 1950 à nos jours, à l'étage inférieur.

La galerie supérieure consiste en un white cube que l'on pourrait qualifier de plus « courant ». Il reproduit ce qui est mis en place au MoMA dans les premières années, ou plus généralement en occident, à partir des années 1930 ; ceci mu par une volonté conjointe de mettre de l'ordre dans le chaos de l'histoire de l'art et d'y poser un « white look » (appréhension essentiellement esthétique et individualiste, etc.). C'est « une grille spatiale ordonnée comme un manuel d'histoire de l'art divisé en grands chapitres »²⁴⁹ selon le souhait de rétablir le « musée traditionnel » évoqué par Soulages. L'endroit est fait de parquet, l'espacement entre les œuvres est surveillé au centimètre près pour qu'elles ne s'entrechoquent pas esthétiquement. Malgré le blanc éclatant des murs, l'ambiance est sombre, voire grisâtre par endroit, du fait d'un éclairage direct, mais discret ; André Desvallées parle d'une « purée de pois » dans laquelle il « faut forcer sa vue pour rester sur l'œuvre ». ²⁵⁰ De brèves et rares ouvertures sur l'extérieur sont ménagées aux extrémités de la galerie (est et ouest) de la galerie, mais la succession chronologique de cube en cube (de salle en salle), sous un plafond bas, reste relativement enclose. À la différence des systèmes de white cube radicalisés par les galeries et les lieux d'arts hypercontemporains, un même mur peut contenir un alignement d'œuvres et les cartels informatifs ne se limitant pas à l'identité de l'objet sont nombreux, discrets, mais visibles. Les cadres d'origine sont gardés pour nombre d'œuvres d'art moderne (celles datant d'après 1945 n'en possédant que très rarement). La contextualisation ne vient que par les informations délivrées par les textes

²⁴⁹ Bernadette Dufrene. *La création de Beaubourg.*, 2000, p.96.

²⁵⁰ André Desvallées, « Vérités premières de muséographie et de muséologie », *Scénographier l'art contemporain*, MNES/Presses Universitaires de Lyon, Savigny-le-Temple, 1986. p.36.

(destinés à un public de non-connaisseurs), ou par le rapprochement spécifique d'œuvres en une salle (dont l'intérêt est parfois expliqué par le texte, parfois deviné par le connaisseur). Par facilité et car l'on pense que c'est le mieux, on plonge ainsi l'espace dans des boîtes que l'on recouvre de blanc.²⁵¹ Ce white cube « courant » correspond à un usage pratique et didactique de présentation comme il est très fréquemment répété. Son fonctionnement et les principes dont il est porteur sont bien ceux évoqués au cours des pages précédentes, mais il n'opère pas aussi puissamment sur l'art que le système mis en place dans la galerie inférieure dont le *système* dépasse celui du simple dispositif de monstration.

Plus haute de plafond, cette galerie est aussi plus sombre ; les cubes se succédant de chaque côté d'une allée centrale sont agrandis ; le visiteur se sent rapetissé, diminué. L'art dans cet endroit se fait plus monumental, mais est-ce véritablement du fait d'un goût pour la période pour les grands formats ? Les œuvres de Miró (ou même quelques-unes de Duchamp, des Delaunay, de Picasso, de Kandinsky...) étaient déjà grandes dans la galerie supérieure, seulement, cet étage sacralise non plus uniquement de belles images (ou peintures), mais de beaux espaces. Les surfaces planes et colorées n'étant plus le cœur de la production, cette galerie ne se constitue pas en mur, mais en récipients véritables où ce qui est montré n'est plus l'objet, mais la façon dont l'espace interagit avec l'objet. Une œuvre par mur, ou deux, mais seulement si la cimaise fait un minimum de dix mètres de long. Les tuyaux disparus, la capsule temporelle est complète. Ceci vient du fait d'un changement de système de fonctionnement de l'art entre les deux étages. Tandis que les œuvres modernes « du haut » s'expriment encore dans leur cadre, celles disposées en bas : « plutôt que d'être une forme dans l'espace, ces œuvres modulent l'espace qu'elles occupent »²⁵². Cet art a évolué en pleine connaissance du white cube qui était déjà omniprésent dans les lieux où les artistes souhaitaient être exposés ; ce n'est pas le cas des artistes du début du siècle pour lesquels on a accolé ce schéma plus pratique qu'optimal, à l'étage supérieur. La pleine puissance du mur dont parlait Kandinsky est subordonnée à la puissance de l'espace.

L'occasion sera donnée de creuser cette différence plus en profondeur, plus en aval de l'étude. Tâchons pour l'heure d'en conclure que le réaménagement du MNAM en 1985 lui

²⁵¹ La partie « déconstruction » se chargera de revenir sur le constat selon lequel il est permis de ne pas penser que le blanc soit le plus profitable aux œuvres d'art moderne et contemporain.

²⁵² Peter Pinchbeck cité par Bruce Altshuler dans *Biennials and Beyond*, Vol. 2 : 1962-2002, 2013, p. 264. Cf. Annexe B : n° 26.

permet d'involontairement résumer les innovations du siècle en matière de présentation. Les arts ayant changé de système global d'expression au cours du siècle, il adapte le white cube des années 1930, à l'art plus intimement corrélé à la création des années d'après guerre. Ce faisant, il matérialise concrètement les deux directions que prend le white cube : l'une déjà quelque peu « ancienne » que l'on pourrait appeler « courante » en ce qu'elle consiste en l'établissement pratique de boîtes blanches pour une présentation simple et efficace, selon un prisme esthétique et contemplatif des arts ; l'autre plus récente, issue des radicalisations opérées par la galerie et les centres d'art d'après guerre, afin de s'assurer d'englober les formes nouvelles de la création contemporaine, nouvellement diverses. Si la première mène à davantage d'explications et de chronologie, la seconde laisse parler la forme et rétrécit souvent l'information, tout comme le spectateur. Néanmoins, les deux témoignent tout de même d'une volonté classificatrice visant à parer au manque de recul, d'une uniformisation pratique et économique, ainsi que d'une volonté d'effacer les dispositifs derrière l'œuvre, dont l'esthétique est la seule souveraine.

Enfin, revenons sur le fait que si la deuxième galerie du white cube est plus « puissante » c'est car, au contraire des œuvres du début du siècle, celles du 4^e étage furent conçues pour y être exposées.

2. LE WHITE CUBE FAISEUR D'ART

Faisant écho à la partie du chapitre précédent « le white cube dans les bagages de l'art contemporain », celle-ci inverse le prisme en miroir, et au travers de ces lignes qui devraient être intitulées « l'art contemporain dans les bagages du white cube », il sera tenté de voir comment le white cube détermine l'art. Depuis les années 1960 ce geste muséographique est devenu un système absolument complet : déjà au même titre que le plexiglas ou la peinture aérosol, l'aluminium ou le plastique, le white cube est un des matériaux de l'art contemporain, mais au même titre que l'artiste, il signe aussi l'œuvre qui par son geste devient Art ; enfin, au même titre que le marché, il se fait condition à la réception et à l'artificialité. Le *Cube* englobe tous les moments de l'art. C'est en se faisant « le grand convertisseur » ou « la chambre de transformation » (Falguières, 2008 : 22), en plus de sa capacité d'absorption et de son application systématique, que le white cube peut véritablement être considéré tel un système total.

Le white cube, signe de l'art

À la question que pose le philosophe Nelson Goodman, « quand y a-t-il art ? », nous répondons que pour ce qui est de l'art contemporain, le white cube est une réponse infaillible. Arthur Danto et Nelson Goodman cherchent à savoir comment faire la différence entre un porte-bouteilles et *le* porte-bouteilles de Duchamp, quand ces deux objets se retrouvent côte à côte, physiquement ou en esprit. Ils offrent chacun leur analyse et voient notamment l'interprétation et le cadre symbolique comme réponses.²⁵³ Néanmoins, lorsqu'ils cherchent ensuite à savoir comment l'institution fait faire la différence au spectateur (et un peu à elle-même aussi), pour indiquer là où il y a art et là où il n'y en a pas, tous deux échouent dans leur analyse car ils ne se penchent que sur le processus philosophique de l'esthétique, et omettent de se questionner à propos du dispositif de présentation de cette esthétique. La thèse avancée par cette étude consiste à dire que le white cube est le moyen trouvé par les mondes de l'art — peut-être est-ce le white cube qui s'est lui-même consisté comme un « moyen » aux yeux des mondes de l'art — pour orienter le regard des publics sur ce qui est art ou non. Pour Goodman, il y a art quand une chose fonctionne symboliquement comme une œuvre d'art, et nous avançons pour notre part que le white cube fournit le cadre matériel à la fonction symbolique de la perception d'une esthétique des arts contemporains : pour beaucoup d'occidentaux, une basket est une basket, tandis qu'une basket dans un cube blanc est une œuvre d'art. Précisons.

Goodman explore l'idée à partir d'une pierre qui n'est qu'un simple caillou du moment qu'elle est sur le bord de la route, mais qu'ensuite disposée dans un musée, elle acquiert une valeur symbolique nouvelle. Toutefois, la muséalisation, si elle est faite à la manière des musées de science ne transformera pas cette pierre en art puisque l'on ne voudra pas y voir de l'art, mais un témoin géologique, par exemple. Le musée d'art, qui sacralise davantage l'objet par ces dispositifs propres ne transformera pas non plus forcément cette pierre en art, en ce qu'elle pourra toujours être traitée comme un témoin à l'art (elle peut avoir appartenu à un écrivain éminent qui y projetait quelques spiritualités, avoir servi de modèle à un peintre ou un graveur, ou être un extrait des marbres de carrare). Alors, sous vitrine, à côté

²⁵³ Voir Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992 ; Arthur Danto, *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*, Points, Paris, 2019 ; et Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard, Trebaseleghe, 1997.

d'un cartel qui ne manquera pas de nous l'expliquer, elle sera témoin. Maintenant, imaginez cette petite pierre dans un white cube. Si elle s'y trouve c'est car, d'une façon ou d'une autre elle fait art en ce que le white cube exclut le témoin et le contexte pour ne montrer que la forme aboutie, finie, finale de la création. Ceci, non pas du fait des capacités de sacralisation, d'absorption ou de capsule, mais aussi du fait de l'histoire *Cube* qui fut utilisé pour marquer l'individualité de l'artiste et de l'art depuis ses débuts les plus anciens chez les impressionnistes. Précisons encore.

Le white cube comme signalement de l'art trouve étonnamment exemple au musée du quai Branly. Les arts extra-occidentaux sont le cœur d'une querelle sur la perception dont ils devraient être sujets. Doit-on les faire arts au même titre que la production occidentale et les considérer comme œuvres esthétiques d'un génie transcendantal (ce qui serait calquer notre modèle sur les leurs), ou doit-on les regarder sous l'angle du témoin ethnographique et anthropologique, plus ou moins beau (ce qui serait leur nier la capacité à s'élever à l'art) ? L'art n'étant pas exposé de la même façon que le document, on part souvent du principe que les deux sont incompatibles et chaque exposition est l'occasion d'un choix préalable de l'un ou l'autre, pour adapter la présentation. Le musée du quai Branly parvient de plus en plus à réaliser des expositions à la croisée des deux systèmes (*Madagascar, Océanie, Felix Fénéon*, en 2019). Cependant, on le sait aussi partisan de l'activation artistique des objets qu'il expose²⁵⁴ et c'est dans ce contexte que *Forêts Natales* (2017, fig. 43) qui voulait exporter la portée artistique des objets, prit la forme d'un cube blanc présentant, sous verre, des œuvres d'art et non pas des séries de statuettes, d'anses de reliquaire, de piliers funéraires, d'armes ou de parures de chasse... Ainsi le white cube est-il utilisé pour faire art, pour rendre art une production dont nous ne sommes pas tout à fait certains ou d'accord à l'unanimité qu'elle soit art. Cette dernière considération vaut aussi pour l'art contemporain dont la trivialité des objets utilisés déconcerte souvent les publics.

Ce désaccord ou incertitude compte beaucoup dans le white cube en tant que signe de l'art en ce qu'il ne nous viendrait pas à l'esprit de douter qu'une œuvre de Courbet, de David ou de Michel Ange soit de l'art, et c'est pourquoi elles n'ont pas besoin de ce marqueur identitaire. Cependant, comme pour la « querelle » des arts extra-occidentaux, les productions contemporaines (du fait d'un manque de recul ou de formes et de matériaux trop communs)

²⁵⁴ Voir à ce sujet « À propos de la “muséographie du chef d'œuvre” » à l'annexe F qui fournit des propositions de lectures pour approfondir quelques points abordés que partiellement.

ne bénéficient pas de cette unanime reconnaissance et c'est pourquoi elles ont besoin d'un marqueur : les atours plastiques du white cube. Partant de ce postulat, selon Alain Troyas et Valérie Arrault, ce ne sont plus les propriétés esthétiques ou techniques de l'objet qui lui permettent d'être de l'art, mais la mise en place par cette matrice d'une « atmosphère littéraire autour de lui. »²⁵⁵ Ainsi (reprenons la définition plastique donnée dans l'introduction de cette étude :) tout objet qui pénètre un « espace entièrement blanc, clos sur lui-même (ou délimité clairement), limitant les interactions avec le monde extérieur au minimum, contenant des objets isolés les uns des autres sur les murs ou sur le sol, avec assez d'espace entre chaque pour que soit ménagé un champ visuel par objet [qui] » devient œuvre d'art. Le tout doit être combiné à de discrètes étiquettes dont la présence ténue compte plus que le contenu. Ces cartels signalent que l'Institution donne paternité à l'objet labellisé. L'extincteur s'il n'a pas de cartel est un extincteur. Mais l'extincteur, isolé sur un mur blanc, avec un fin cartel, devient une œuvre d'art de Bertrand Lavier.

Grâce à ce dispositif, on indique sans erreurs possibles que les objets présents sont de l'art. En réponse à Goodman : quand il y a white cube, il y a art. En réponse à Danto, le white cube transfigure le banal et élève à l'artificialité.

Rejoignant le chapitre précédant, l'établissement d'une telle matrice est nécessaire quand, à force de flou et de renversement des valeurs, le public (connaisseur ou non) n'est plus à même de différencier un objet du quotidien à une œuvre, la peinture d'un amateur dominical, de celle d'un artiste reconnu par la communauté muséale. Ici, le système du *Cube* opère tel un label, une légende « ceci est de l'art » adjointe aux œuvres présentées. Soulignons à cette occasion que la langue de cette légende est l'espéranto car tout le monde occidental (et au-delà) sait la lire. Le label white cube opère identiquement en Inde, au Cap ou au Japon.

Comme le souligne l'architecte Hugues Fontenas, ce signe informe le « non-sachant » qu'il est en présence d'une production extra-ordinaire qu'il est invité à considérer comme de l'art, tandis qu'il rassure le sachant en le plaçant dans un univers dont il reconnaît le code :

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.²⁵⁶ [Et Alain Troyas et Valérie Arrault d'ajouter :] « car évidemment, tel quel, le n'importe quoi n'a aucune chance d'être candidat reçu à l'artificialité

²⁵⁵ Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme.*, 2017, p.37.

²⁵⁶ Extrait de réponse donnée par l'architecte scénographe Hugues Fontenas, à la suite de l'envoi d'un questionnaire. Le questionnaire et la réponse dans son intégralité sont transcrits en annexe C.

ce n'est que dans ce white cube que son statut se consacre par la construction d'une aura artificielle [...] Arthur Danto a donné une formulation claire de cette prodigieuse magie en la nommant « transfiguration du banal. »²⁵⁷

Conjointement à l'action de marqueur, le white cube transforme en art.²⁵⁸ Entrez dans sa matrice et peut-être confondrez-vous parfois le mobilier d'exposition avec l'œuvre d'art. Tel est l'exemple (pas si) extrême de l'exposition *Persona Grata* au MacVal (Paris) où une œuvre d'art fut confondue par un très grand nombre de visiteurs avec un banc dédié au repos.

Enfin, il est remarqué, notamment ces derniers mois au cours d'expositions tenues à Paris, que lorsque l'art contemporain n'est pas livré à lui-même et pour lui-même, c'est-à-dire, dans des expositions qui n'ont pas pour but premier l'art contemporain, mais un thème autre (la préhistoire ou la lune, par exemple²⁵⁹), alors les œuvres échappent à l'automatique mise en white cube et se présentent sur des fonds de couleurs variées, des pièces rondes, sur de hautes estrades, dans des reproductions de cavernes, sur des tapis duveteux... Les textes les décrivant ne sont plus dissimulés ; au contraire, on cherche à les connecter visuellement. Précisons donc que le white cube est le signe d'un art contemporain qui s'exprime avant tout comme de l'art contemporain. Avant d'être une vidéo poétique, une peinture philosophique ou une sculpture engagée, lorsqu'elles sont dans le white cube, les œuvres portent avant tout l'étiquette « art contemporain » ; vient ensuite le temps de leur signification spécifique. En revanche, un système de présentation autre, divergent, rompant avec le *Cube*, recentre automatiquement le regard sur le propos de l'œuvre d'art (engagé, politique, philosophique, poétique...) en ce que l'on cherche à savoir pourquoi elle se trouve incluse au discours général et alors l'œuvre parle pour elle-même. C'est dans un second temps que vient s'adjoindre la mention « art contemporain ». Lorsque l'on pénètre dans la première salle de *Lune*, au Grand Palais, les personnages de Yinka Shonibare ne sautent pas directement aux

²⁵⁷ Alain Troyat et Valérie Arrault, *Du narcissisme.*, 2017, p.33.

²⁵⁸ Certains sont partisans d'un art qui serait préexistant à tout ceci. Opposée à une conception de l'art comme résultant purement de conditions matérielles, sociales et marchandes, la conception romantique héritée des lumières, d'un art existant en dehors de toutes contingences matérielles et morales, qui dépasse la main même qui le façonne et dont le pinceau n'est que vaisseau à son expression préexistante, mais désormais visible, est partagée par une bonne partie de la communauté des arts et de la culture en France. Tel est par exemple le cas de l'artiste Simon Liebovitz, interrogé à l'occasion, et qui voit son art comme surpassant son état conscient.

²⁵⁹ *Préhistoire, une énigme moderne* (MNAM, 2019) et *Lune* (Grand Palais, 2019), où à l'exception de certaines sur fond gris, les œuvres sont toutes sur/dans des fonds sombres, voire noirs, et dans des espaces soit surélevés (Yinka Shonibare, fig.44), ronds (Kader Attia), ou complètement ouverts (vidéo projection conçue par Ann Veronica Janssens, 1956). L'exposition *Cabinets de Curiosités* (Landerneau, 2019) opère un même syncrétisme entre objets de curiosité « historiques » et arts contemporains. La scénographie très présente permet un jeu de brouille captivant entre contemporain et passé, objet et œuvre d'art, curiosité et esthétique.

yeux en tant qu'« art contemporain ». D'abord, ils intriguent et nous tentons de les connecter au reste du propos sur la conquête de la lune par l'homme (selon un degré d'interprétation variant pour chacun). Ce n'est qu'ensuite que vient la lecture du cartel ; laquelle nous renseigne sur la portée politique et anticoloniale de cette famille profitant d'un pique-nique lunaire, dans des combinaisons spatiales en wax, et enfin, l'œil recompose devant lui une œuvre d'art contemporain.

Aussi le white cube s'exprime-t-il parfois en dehors de l'art contemporain, mais c'est selon des visées identiques, confirmant ainsi la règle de marqueur. Par exemple, le musée de Mercedes-Benz à Stuttgart reprend le geste muséographique du *Cube* à la lettre (fig.45a et b.) pour certaines de ses salles. Même quand elles sont faites de béton ciré afin de reprendre l'esthétique du parking de luxe, c'est toujours selon une logique hautement minimaliste et un white look prononcé. Sans doute cela vise-t-il à faire « art » en ce qu'une accumulation de voitures tiendrait plus du garage ; donc, pour marquer la muséalisation, quoi de mieux que l'usage du mode de présentation muséal phare ? En plus du marqueur artistique fourni par ce geste, ce choix est en lien avec la connotation luxueuse permise par le net, minimal et brillant white cube, justement à l'opposé du garage ou des usines de production de Mercedes Benz. « La pierre de taille évoque plus facilement l'église ou un bâtiment d'époque, le mur blanc nous renvoie au musée contemporain et crée ainsi une distance plus grande avec l'œuvre²⁶⁰ », résume Jean-Jacques Ezrati. Si l'on retourne le prisme d'observation, alors l'utilisation du *Cube* par Mercedes Benz nous apprend que, par le biais de ce musée, l'entreprise souhaite ériger ses voitures au rang d'art et appuyer son image de luxe, plus qu'elle ne souhaite raconter son histoire. Si tel avait été le cas, plus de contexte aurait été introduit, les voitures auraient été traitées comme témoins (anciennes, cabossées, documentées, ouvertes) et non pas de façon si sacrale et spectaculaire. Aussi avons-nous vu que les boutiques des grands couturiers usaient du white cube afin de « porter à l'artisticité » les pièces exposées de leurs collections. Le principe moteur est similaire.

²⁶⁰ Jean-Jacques Ezrati, « L'éclairage comme élément de la scénographie », Culture & Musées n°16, 2010, pp. 252-256.

Détermine la création d'aujourd'hui (et d'hier)

Cette « fatale maladie du modernisme »²⁶¹ qu'est l'artification de tout par le blanc semble ainsi être aussi la condition à son existence. Que cela soit simplement constaté, apprécié ou décrié, le système du white cube est si uniformément répandu à partir de cette époque, qu'il finit par influencer sur la création. De base, comme tout lieu, il induit :

L'espace d'exposition [...] est ainsi parfois pris en compte dès le moment de [la] création. Cela est évident quand on compare les œuvres de différentes périodes de certains artistes et que l'on met en rapport les évolutions — de format, de couleurs, de style — avec les contraintes de la galerie à laquelle elles sont destinées.²⁶²

Julie Verlaine prend l'exemple de l'artiste Jacques Doucet qui peint des formats de taille moyenne à la galerie Ariel (Boulevard Haussmann dans le 8^e arrdt., ouverte en 1952) et s'attelle aux collages de petits formats après son changement, en 1959 pour la galerie Dina Vierny (Paris, rue Jacob dans le 6^e arrdt.) et dont la surface d'exposition est moindre. Et bien qu'il soit communément acté que l'usage si fréquent du white cube soit motivé par sa neutralité, pratique face à un art polymorphe, l'architecte Hugues Fontenas pense que :

Cette indépendance entre l'œuvre et son espace d'exposition [...] 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 » [...]²⁶³

Or, au jugé, un artiste, quel que soient sa nationalité ou son pays d'expression, sera exposé selon les codes du *Cube* dans sept à huit expositions sur dix, et il le sait. Comme le présume Fontenas, il paraît donc évident que désormais l'artiste conçoit en fonction du récipient. En miroir du chapitre précédant, notons l'interrelation du contenu sur le contenant par l'exemple de la disparition des cadres autour des œuvres peintes actuelles. Le mur du white cube était nécessaire pour un art sans cadre, désormais c'est un art sans cadre qui est nécessaire pour pénétrer le white cube. Que ce soient les toiles du mouvement BMPT, celles de David Hockney ou bien celles des jeunes artistes Alexandros Vasmoulakis, Myriam Haddad, César Bardoux, le cadre est absent (fig. 46a à c.). Ces œuvres sont conçues sans cadre car leur créateur sait que le mur se chargera de les isoler du reste.²⁶⁴

²⁶¹ D'après la version originale « Modernism's fatal diseases », de Brian O'Doherty dans « Notes on The Gallery Space » (1976), *White Cube.*, 2008. p.87.

²⁶² Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris.*, 2012. p. 272.

²⁶³ Extrait de réponse donnée par l'architecte scénographe Hugues Fontenas, à la suite de l'envoi d'un questionnaire. Le questionnaire et la réponse dans son intégralité sont transcrits en annexe C.

²⁶⁴ On notera le nom « Hors Cadre » choisi par la galerie qui accompagne l'artiste César Bardoux. Fig. 46c.

L'artiste peut ensuite chercher à se construire contre le white cube (comme le disait Frank Gehry) ou à se fondre en lui ; quoiqu'il en soit, il demeure que le geste intervient inéluctablement lors de la création mentale de l'œuvre, contre ou avec, il est là. Puisque l'artiste projette son œuvre comme finissant par être présentée sur un fond blanc, éclairé uniformément, sans obstacle à sa perception directe, cela peut notamment influencer plus largement sur le choix des couleurs. En d'autres termes, les artistes sont conditionnés par les atours plastiques du white cube et construisent à partir d'eux.

Daniel Buren pensait aisément qu'un artiste puisse "banaliser son propre travail afin de [le] conformer"²⁶⁵ au "cube « neutre » et blanc".²⁶⁶ Selon Jean-Marc Poinot, tels firent Judd et Morris :

[Ils] assimilaient l'espace réel à l'espace des galeries et des musées dans lesquels ils plaçaient leurs volumes simples et réguliers, espace qui jusqu'à preuve du contraire était la grande pièce vide et blanche dans laquelle le peintre euclidien était censé placer tous les objets de son tableau. Cette grande pièce blanche faisait en quelque sorte partie de l'ensemble des composantes axiomatiques de l'œuvre bien qu'elle échappât au contrôle direct de l'artiste.²⁶⁷

Nous avons pourtant vu Judd plutôt réfractaire au cube blanc... Cela souligne la force de la détermination par l'espace sur l'œuvre qui finira par s'y fondre comme un gant, que son créateur le souhaite, ou non.

Il est aussi des œuvres qui ne peuvent plus être extraites du white cube tant il est leur condition d'existence. Par exemple, Christoph Grunenberg affirme que les œuvres de Ellsworth Kelly²⁶⁸ sont inconcevables sans un fond blanc, et que ce dernier fait partie intégrante de l'œuvre. L'exposition tenue au MNAM (2019) le confirme effectivement. Quant à la pièce *Mas o Menos* de F. Stella, elle n'est pas limitée à ses trois mètres sur quatre mètres (300 cm x 418 cm), elle s'étend en réalité au musée tout entier. Sans la salle blanche et carrée pour environnement immédiat, elle ne signifie plus du tout la même chose, voire plus rien du tout.

Dans son atelier, l'artiste français César Bardoux a peint un mur blanc vers lequel il a orienté un projecteur puissant et c'est l'endroit où il retouche ses peintures, s'expose et procède à ses

²⁶⁵ Daniel Buren, « Fonction de l'atelier » (1971), dans *Museums by Artists* (sld. A. A. Bronson et Peggy Gale), Toronto, Art Metropole, 1983.

²⁶⁶ « Certain artistes [...] qui savent que leur travail ne peut-être interprété que dans un espace comme celui mentionné ci-dessus (le cube « neutre » et blanc) », Daniel Buren dans « Function of architecture », *Thinking about exhibition*, Routledge, Londres, 1996, p. 316.

²⁶⁷ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, 1999., p. 77.

²⁶⁸ Christoph Grunenberg, « The Modern Art Museum » dans *Contemporary Cultures of Display*, 1999. p.26.

tests et « essais ». Ainsi a-t-il recréé un extrait de white cube dans son propre atelier et c'est à partir de lui qu'il compose (fig. 47).

Autre aspect, celui de l'insidieux. D'une manière générale et étonnante, beaucoup d'artistes interrogés à l'occasion de cette étude, n'ont pas d'avis propre sur la question. Certains trouvent les atours plastiques adéquats, d'autres n'y avaient jamais songé et ont sollicité plus d'informations pour former une réponse pertinente, et d'autres encore estimaient que l'art vit en dehors de ce genre de contingence qui ne modifie pas la perception qui doit être faite, avant de réaliser que, du coup, white cube ou rotonde rouge, peu importait. ²⁶⁹

D'autres artistes encore entrent en frontale collision avec lui et utilisent le système pour lui-même, en tant que matériau. Tout récemment à la Fondation Ricard, l'artiste Pierre Leguillon disait « sortir du white cube » ²⁷⁰ par le biais de son œuvre « Learning From Looking » qui parsemait les murs de touches colorées (Fig. 48a et b). C'est aussi l'usage fait par Lily van der Stokker, lors de la Biennale de Lyon de 2003, pour laquelle les murs blancs de la Sucrière s'offrirent comme fond idéal aux compositions éphémères (*Sorry one Wallpainting, Sorry Second...*). D'autres tentèrent de se refaire les architectes du white cube et d'en sculpter sa matrice. On se souvient des exemples donnés en amont lors des premières contestations, ajoutons simplement l'exemple du couple dano-norvégien spécialisé dans l'interaction avec l'espace : en 2001 Daniel Birnbaum (directeur du centre d'art Portikus, à Francfort) invite les artistes Michael Elmgreen et Ingar Dragset qui, au travers de *Powerless Structures, n° 111* transgressent l'idéale surface du white cube en recopiant à l'identique sa plastique, mais en modifiant le sol de manière à ce que rien ne puisse plus être exposé dans ce cube plus idéal du tout (fig. 49). Coupé de son moteur expositionnel, la structure perd son pouvoir. Plus que l'institution formelle, c'est le pouvoir qu'elle acquiert sur les œuvres par le biais de leur présentation qui semble être questionné.

L'affirmation d'une prédétermination de l'art actuel par le white cube ne peut être si catégorique, toutefois, au-delà d'un choix délibéré de l'artiste, dès 1982, Howard Becker pense également que :

Comme la plupart des artistes souhaitent bénéficier d'une diffusion, ils travaillent sans jamais perdre de vue ce que le système de distribution propre à leur monde peut prendre en charge. [...] ils s'abstiennent de faire un travail incompatible avec le système. ²⁷¹

²⁶⁹ Les artistes interrogés sont européens, la liste des noms et des sites internet est donnée en annexe C.

²⁷⁰ Pierre Leguillon « Est-ce qu'une tache peut être un décor ? » dans l'émission *les carnets de la création*, présentée par Aude Lavigne en diffusion originale le 24 avril 2019 sur Radio France Culture [en ligne].

²⁷¹ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Malherbes, 2010 [1982]., p. 113.

C'est toujours une contrainte que la plupart des participants finissent pas intérioriser, comme toutes les autres conventions du monde de l'art, au point de n'en plus percevoir le caractère astreignant.²⁷²

Aussi, puisque la galerie et le musée présentent le même mode de présentation en matière d'art contemporain, en prévoyant son exposition selon le système du white cube, l'artiste assure tant la réception que la pérennité à son œuvre. En conséquence, une partie de chaque œuvre d'art est faite par le musée.

Alban Loosli pense que ce peut être bénéfique en ce que l'« on peut aussi supposer que l'homogénéisation des contextes de présentation pousse les artistes à chercher de nouveaux modèles, dans une optique aussi bien poétique que politique. »²⁷³ Au sujet de cette uniformisation de la création Hugues Fontenas, selon qui « 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 », admet aussi que « d'autres s'appuient au contraire sur des lieux atypiques, sur des incongruités de volumes. »²⁷⁴

Cette « chambre d'esthétique »²⁷⁵ fournit également une facilité d'expression aux œuvres :

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 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.²⁷⁶

Si la peinture a un effet en dehors, alors, le white cube ne saura que la magnifier davantage. Le white cube a ce rôle rassurant pour les artistes, de filtre embellissant. Au micro de France Culture l'artiste Olivier Masmonteil confirmait ceci :

[...] J'en discutais avec beaucoup d'artistes, certains reviennent un peu du white cube en disant que quelque part c'est trop facile le white cube. Sur un fond blanc, on met n'importe quoi et tout de suite ça claque. Alors qu'aller mettre, dans un environnement avec un décorateur qui a fait une table, avec un décorateur qui a travaillé un mur, une matière et [faire en sorte que] l'œuvre arrive à tenir aussi, là c'est une autre paire de manches.²⁷⁷

Cela fait écho à ce que l'artiste Charles Hascoët qui perçoit le white cube comme « un contexte un peu trop valorisant »²⁷⁸.

²⁷² Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Malherbes, 2010 [1982], p. 205.

²⁷³ Alban Loosli, « Apogée et périgée du white cube », Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l'Université du Québec à Montréal, Octobre 2016. p.5.

²⁷⁴ Propos de Hugues Fontenas. Cf. Annexe C.

²⁷⁵ Brian O'Doherty, *White Cube*, 2008. p.36.

²⁷⁶ L'artiste peintre Charles Hascoët dont l'avis a été sollicité à propos du white cube, à l'occasion de cette étude. L'intégralité de sa réponse est disponible à l'annexe C.

²⁷⁷ Olivier Masmonteil : L'art n'est pas contemporain, il est intemporel », dans l'émission radiophonique *Par les temps qui courent*, coordonnée par Marie Richeux. Diffusion originale le 18.02.19 sur Radio France Culture [en ligne].

²⁷⁸ Propos de Charles Hascoët. Cf. Annexe C.

Notons enfin que le *Street Art* qui, bien qu'il finisse pas y entrer comme un gant ²⁷⁹ est peut-être la forme d'art la moins conçue en fonction du white cube, puisque c'est l'une des seules à ne pas percevoir la destination en galerie/musée comme primordiale.

3. À L'ÉPREUVE DU MILLÉNAIRE (2000 -)

ENTRE PERSISTANCE, SOPHISTICATION, ET HYBRIDATION

Usages (toujours fréquents) du white cube dans le paysages actuel

En 2009, « le concept du *white cube* est présenté au public parisien » ²⁸⁰ disséqué il devient « a thing » comme disent les anglophones ; nous, nous dirions « une chose concrète ». Des articles francophones paraissent qui semblent ouvrir les yeux sur ce concept. Cela aurait été l'occasion de rouvrir le système des valeurs afin de discuter de ses vices et vertus. Car comme le signalait O'Doherty, « les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos [...] » ²⁸¹. « Toutefois, les humains ne sont pas toujours d'humeur à philosopher, prêts à se confronter à des questions ardues tous les jours [...] ou à trouver leur voie au sein de discours qui redéfinissent les liens traditionnels entre disciplines. » ²⁸² Et si les théoriciens, professeurs, chercheurs et autres intellectuels du monde de l'art commencèrent vaguement à questionner l'usage du concept, la réalité du terrain et la grande praticité permise par le cube blanc ne laissent que très peu de marge de manœuvre pour sortir de son hégémonie. En effet, ce geste muséographique a déjà fait ses preuves et a su démontrer sa grande efficacité face à la complexe diversité des expressions contemporaines, et il régnait déjà quand les commissaires et scénographes aguerris et expérimentés de notre décennie entrèrent en profession. Face à l'exercice très difficile qu'est l'accrochage, André Desvallées rappelle qu'une « ambiance claire est la solution de facilité car elle évite d'avoir à régler

²⁷⁹ Sans évoquer les œuvres de Banksy, citons le Street Art Museum d'Amsterdam, le musée d'Urban Nation / Contemporary Urban Art, à Berlin, le Centre d'arts urbains Fluctuart à Paris, ou encore l'exposition « *Conquête Urbaine* » au musée des beaux-arts de Calais.

²⁸⁰ Martine Salzmann dans « Le cube blanc est-il une arme de guerre culturelle ? Essai de déconstruction de White Cube », article justement édité (à Paris) en février 2009. Elle référence à la publication de l'ouvrage de Patricia Falguières qui, la première, offre une traduction des essais de O'Doherty.

²⁸¹ Brian O'Doherty dans *White Cube*, 2008., p.36.

²⁸² 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*, 2016. p.119-20. Cf. Annexe B : n° 27.

l'orientation et l'ouverture de chaque spot lors de chaque nouvelle présentation temporaire ». ²⁸³ Citons également les propos du galeriste Benjamin Curter :

Pour ce qui est du white cube, M. Jacob n'aime pas du tout. [...] 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... ²⁸⁴

Puis, Alban Loosli de nous rappeler que :

Lorsqu'un mode de production est jugé plus rentable et plus efficace, il est adopté en dépit de ce qu'il représente symboliquement. Aujourd'hui, cette philosophie politique est tellement imprégnée dans toutes les sphères sociales que l'art ne fait plus exception ²⁸⁵.

Si l'on ajoute à cela qu'il est pensé plus économique, alors la réalité du terrain assure-t-elle définitivement sa pérennité :

Les artistes m'ont toujours dit qu'ils ne voulaient pas d'espaces blancs et stériles ; qu'ils voulaient travailler contre quelque chose. Mais les commissaires de musées et les directeurs veulent uniquement le white cube parce que c'est plus facile et qu'ils n'ont pas à pousser leur réflexion. Ils viennent, ils accrochent puis ils décrochent, et cela coûte moins cher que de changer le dispositif pour chaque exposition. Mais certains travaux meurent tout simplement dans cet environnement. ²⁸⁶

Suivant ses principes, et sans surprise, le blanc est la couleur la plus utilisée pour présenter l'art contemporain (sans qu'elle soit forcément conjuguée aux autres atours du white cube) que ce soit dans les expositions permanente ou temporaire, dans les galeries, ou lors des événements tels que les foires d'art contemporain. À ces occasions, les exposants ont pourtant le choix avec d'autres couleurs, mais le blanc demeure roi dans des stands rectangulaires ²⁸⁷.

Pour le cas de Art Paris — Art Fair :

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). ²⁸⁸

²⁸³ André Desvallées, « Vérités premières de muséographie et de muséologie », 1986. p.31-39.

²⁸⁴ Réponse donnée par Benjamin Curter, assistant galeriste pour la galerie « Art d'Australie • Stéphan Jacob » (Paris) à la question posée à une dizaine de scénographes. Cf. Annexe C.

²⁸⁵ Alban Loosli, « Apogée et périclès du White Cube », 2016. p.5.

²⁸⁶ Franck Gehry « On the Installation for Billy Al Bengston's Exhibition at LACMA, Los Angeles, 1968 / 2012 ». *East of Borneo* [en ligne]. Propos rapportés et traduits par Alban Loosli. Cf. Annexe B : n° 28.

²⁸⁷ À la foire « Art3F Nantes » (se tenant les 15, 16 et 17 mars 2019 cette année — quelques galeries participent, mais ce sont surtout les artistes qui s'exposent de façon indépendante), les exposants avaient trois choix de couleurs de stand : blanc, noir ou gris foncé. Sur les 156 stands, 69 arboraient un fond de cimaise noir ou gris foncé. Ainsi, si la majorité demeure blanche. Sans grande surprise, les galeries présentes avaient toutes opté pour un fond blanc. Fig. 50.

²⁸⁸ Réponse complète de Fanny Batac, responsable technique de Art Paris - Art Fair 2019, à un mail questionnant le fonctionnement des stands. L'intégralité de la réponse ainsi que la question posée sont en annexe C.

Aussi, plusieurs occurrences déjà citées montrent que même lorsqu'une autre couleur a été toute désignée, c'est pourtant le blanc qui fut choisi. Nous pensons notamment au blanchissement de l'*Armory Show* de 1913, à Beaubourg (1977), mais également à l'exposition *Big Bang*, tenue au MNAM elle aussi (2006), et dont Jérôme Glicentsein souhaitait absolument en tirer le renouvellement muséographique tant attendu. *Big Bang* proposait de réaménager, temporairement, les collections permanentes selon une « thématique transversale ne recoupant pas les regroupements habituels entre époques et mouvances d'artistes » ; « [...] La confrontation des œuvres se déployait autour de huit chapitres : Destruction, Construction/Déconstruction, Archaïsme, Sexe, Guerre, Subversion, Mélancolie, Réenchantement. »²⁸⁹ Mais ce dossier subversif, se voulant iconoclaste tant dans la forme que dans le contenu, n'est autre qu'un white cube immense. Ainsi, si renouvellement muséographique il y a, c'est sans toucher à un cheveu des poncifs muséographiques (fig. 83).

L'ouvrage *Culture and Art : Museum Design*²⁹⁰, mais également un bref regard sur le monde occidental (et un peu en dehors) nous permet de juger du rassemblement d'un très grand nombre d'espaces sous la coupe du white cube²⁹¹, tandis que les lieux d'art présentant des collections plus anciennes ou « classiques » veillent à s'en éloigner. L'une des seules²⁹² exceptions à cela serait le Louvre Abu Dhabi qui lui, n'hésite pas à adopter le principe du white cube pour des arts bien antérieurs à ceux du XX^e siècle. Ces dernières décennies, faiseur autant que marqueur de l'art, le *Cube* est nettement la norme standard pour la présentation des créations contemporaines à travers le monde. Outre les musées phares, tous les lieux d'art contemporain à Paris le comprennent dans leur matrice : le MacVal (à Ivry-sur-Seine), le Palais de Tokyo, le MAMVP, les fondations (Lafayette Anticipation, Fondation d'entreprise Ricard, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Fondation Cartier Bresson, Louis Vuitton,

²⁸⁹ S'en référer au dossier pédagogique « Big Bang, dossier pédagogique » [en ligne].

²⁹⁰ Sylvie Wang et Ding XiaoJuan, *Culture and Art : Museum Design*, Art Power, Hong Kong, 2017.

²⁹¹ Puisque les musées asiatiques d'arts modernes et contemporains semblent aussi largement copier ce système. Et il en va de même pour l'Inde avec notamment le Musée d'art de Kiran Nadar et la Devi Foundation, tous deux à New Delhi, au Bangladesh avec la Samdani Art Foundation, alors même que les systèmes de référence des couleurs, des formes et des espaces sont culturellement différents.

À Paris, visiter à peine une dizaine d'expositions traitant des arts modernes et contemporains suffit à s'en apercevoir. Et c'est sans évoquer les grands musées phares à l'échelle du monde (le MET et le MoMA new-yorkais, les trois Guggenheim — Venise, Bilbao, New York — la Bahnhof d'Hambourg, le Musée d'art contemporain de São Paulo, la Tate Modern de Londres, le Palazzo Grassi à Venise, le Musée d'Art contemporain du XXI^e siècle de Kanazawa au Japon, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le musée Zeitz d'art contemporain d'Afrique au Cap, ...). Voir les figures de la série 51 (a. à n.) et la série 52 (a. à d.)

²⁹² Nous ne pouvons pas dire que c'est *la seule* exception avec certitude, des recherches dans ce sens seraient fort intéressantes.

la nouvelle Bourse de Commerce...). Pour une observation plus concrète qu'un balayage rapide du monde occidental, ajustons le regard à l'échelle des villes de France. Après quelques détours par Lyon, Marseille, Montpellier, Strasbourg, Nantes, Lille, Nice (entre autres), il semble impossible de trouver un musée ou centre d'art contemporain et moderne qui ne soit pas un cas de white cube... Saint-Étienne est d'ailleurs un exemple édifiant de son esthétique poussée à son paroxysme (fig.52a à 52e). En somme, sur les dix plus grandes villes (chacune ayant son propre musée d'art contemporain), sept musées sont en white cube total et complet et trois sont des lieux hybrides ayant intégré des pièces d'architectures anciennes au système du white cube (Toulouse, Bordeaux et Lyon). Au Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux il est justement intéressant de constater que lors des expositions, ce sont approximativement neuf fois sur dix des cimaises blanches qui sont choisies pour s'inscrire dans le décor de pierre de taille.

Ainsi affirme-t-on concrètement que dès qu'il y a art contemporain, le white cube n'est pas loin. Cela tient de l'automatisme (d'où, en partie, est issu l'usage de « système » pour décrire le geste du white cube). La dichotomie architecturale faite entre les arts anciens, ou « classiques » et les arts modernes et contemporains, en plus de valoir au sein d'un musée ou d'une ville ²⁹³ vaut également au sein d'une même exposition. Tel fut le cas de l'exposition *Sigmund Freud, du regard à l'écoute* (au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris) où l'intégralité du discours se déployait sur des fonds colorés tant qu'il était illustré par des documents ou des objets ayant appartenu au psychanalyste. Puis, une peinture de Rothko interférait avec le tout et, alors, un mur blanc lui était réservé pour elle seule. Son obstacle de cartel était retiré sur le mur d'à côté. Tandis que le reste baignait dans des teintes marrons, rouges, vertes et beiges et que les objets s'alignaient à quelques centimètres les uns des autres

²⁹³ Dans chaque grande ville occidentale les deux catégories d'art bien distinctes bénéficient chacune de leur musée respectif. Le musée d'art de la ville de Nantes fournit aussi un exemple de choix en la matière en ce que les arts jusqu'au XIX^e siècle sont abrités par un bâtiment éclectique aux airs bourgeois des siècles passés, un parquet ciré pare les sols, des moulures discrètes ornent un escalier monumental, les salles revêtent des tons légers variants du rose pâle au bleu pastel selon l'époque ; tandis que la partie contemporaine n'est rien de moins qu'un cube de verre adjoint directement, en extension, au bâtiment d'origine, et dans lequel tout est blanc ou vitré et dont le sol n'est plus en parquet, mais un béton ciré [fig. 53a et b.]. À l'instar du Musée de Nantes, la Tate Britain de Londres compose selon deux systèmes franchement opposés selon que l'on soit dans la salle des Turner ou dans l'extension contemporaine. Le cas est identique pour Vienne ou Amsterdam dont les musées des beaux-arts classiques s'établissent dans des bâtiments du XIX^e siècle, emprunt aux formes gothiques germaniques et italiennes renaissantes, quand les musées contemporains opèrent selon le white cube, dès leur architecture extérieure.

et de leur cartel, une rupture drastique dans la muséographie était opérée afin que Rothko respire, convenablement, sur son mur blanc (fig. 54a et b).²⁹⁴

Pour le cas du musée de Lille c'est à ce point parlant que l'on se balade au travers de salles aux murs éclatants et vifs (violets, bleus, verts, rose fuchsia sur lequel une toile de Van Gogh repose magistralement...), pour finir la ballade dans le blanc le plus immaculé, à l'endroit où sont présentées les œuvres de Kandinsky, de Soulages, et de Masson... Citons aussi le cas de la Fondation Louis Vuitton qui propose une rétrospective Egon Schiele sur des murs d'un jaune profond timidement éclairés, tandis que la rétrospective Jean-Michel Basquiat, juste à côté, est arrosée par des néons blancs, entièrement blanche (fig. 55) ; ou bien les murs pastels explorant tout le spectre des couleurs de l'exposition *Courtauld* (des photographies étaient même reproduites qui recouvraient une salle entière), tandis que les collections permanentes (*post* 1950) sont présentées dans des cubes blancs faisant barrière à toute intrusion involontaire de texte, de contexte, de corps trop étrangers, et de formes non désirées. Enfin, évoquons les musées d'Orsay et de l'Orangerie. Pour le premier, les collections jusqu'à la fin du XIX^e siècle s'établissent tour à tour dans des cubes aux couleurs vives, tour à tour rouge, violet, vert, marron, orange, pendant que les périodes bleues et roses (tout début du XX^e siècle) de Picasso sont temporairement montrées sur des teintes si claires qu'elles pourraient passer pour blanches. À l'étage, l'artiste Julian Schnabel (né en 1951, à Brooklyn) expose pendant trois mois dans des salles qu'il a fait entièrement repeindre en blanc (Fig. 56). Pour le deuxième, le tout est également très coloré et les informations sont proches des œuvres qu'elles documentent, à l'exception de la pièce dédiée à une œuvre d'art contemporain, enclave carrée qui a pour couleur de base le blanc. En bref, il est possible de décupler encore et encore les exemples de la sorte, et de les étendre aux dix plus grandes villes de France, ainsi qu'aux grandes villes occidentales en règle générale.

Ne se limitant pas à ceci, le système du white cube est également utilisé en dehors du musée d'art moderne et contemporain. Furent évoqués les cas de certaines expositions du musée du quai Branly et du musée de Mercedes-Benz, l'usage en est fait partout où il y a volonté de faire art, mais aussi de rendre luxueux et atemporel.

²⁹⁴ Notons, pour plus de justesse qu'avant sa salle (aux trois murs marrons et un blanc), un petit couloir d'environ six mètres de long présentait des pièces d'artistes surréalistes ; art moderne oblige, le blanc avait été rétabli.

Le Nestlé Chocolate Museum est également en white cube. Il serait étonnant que la marque veuille élever au rang de luxe les machines de production à la chaîne des barres chocolatées. Il est pensé que le système est ici utilisé en tant que marqueur muséal seulement. Dans une perspective similaire, en 2013 à Neuchâtel, des étudiants en muséologie proposaient l'exposition *Home Sweet Home* au Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Le projet questionnait la cellule familiale et la vie quotidienne face aux enjeux sociaux, politiques, et intimes de l'immigration. L'intérieur d'un chalet suisse où sont rassemblés des objets courants de l'habitation selon les pièces de la maison (chambre, salle de bain, cuisine) est entièrement blanchi. Les objets se parent d'étiquettes expliquant la présence de cette fourchette spécifique, celle de ce frigo atypique, le choix du lit, par une personne ayant vécu en situation d'immigration. L'objet devient tour à tour la relique d'un ailleurs fantasmé, douloureux ou oublié, de l'assimilation, de la tradition (etc.). Pour transformer en relique, représenter le tout par le détail, et extraire du temps, quoi de mieux que le mode de présentation représentatif du musée ? C'est pourquoi le tout est figé dans l'ambre muséal, dans le white cube.

Cette blancheur évoque également un espace de projection ou de représentation : celui du musée, conçu comme un miroir que la société se tend à elle-même, comme un lieu idéal pour mener une réflexion et débattre à l'écart des préjugés véhiculés par le sens commun et les médias. ²⁹⁵

Ici, le dispositif est utilisé pour muséaliser. Par conséquent, dans la lignée de la partie précédente le white cube est aujourd'hui utilisé pour faire art, mais également en tant que marqueur de l'étiquette « musée ».

Jusqu'à présent la sculpture fut traitée sous couvert du mot « œuvre », au même titre que la peinture donc. En effet, les musées qui la présentent dans un white cube quand bien même les statues auraient des tonalités claires, blanches ou beiges, sont légion. Pour Paris, on pense au Centre Pompidou en premier lieu. L'exposition *Cubisme* (2018) contenait des peintures, des collages, des documents et des sculptures, le tout en un white cube dans les règles. Seule exception : la parenthèse « sculptures » qui était présentée sur un fond bleu, (et les masques africains à l'entrée du parcours, sur cette même tonalité bleue, cf. fig. 58). Si l'on repense à l'antique *Paragone* qui faisait s'opposer les mérites techniques et théoriques de la peinture et de la sculpture dans l'Europe renaissante, alors placer la peinture dans le cube et en exempter la sculpture plus aisément permet d'affirmer que notre époque a tranché en

²⁹⁵ Bernard Knodel, « Des étudiants traquent les préjugés au musée d'Ethnographie de Neuchâtel », *La Lettre de l'OCIM*, n°158, 2015. p.6. Cf. fig. 56.

faveur de la peinture. Il semble en effet qu'elle soit investie d'une aura plus difficilement manipulable par les jeux temporaires de la scénographie. « Art » évoque peinture, et tout de suite après sculpture, mais ce « tout de suite après » suffit au commissaire à exercer moins son white look et à avoir moins de scrupules quant à la présentation plus colorée de cette forme d'art (et de celle dédiée aux arts dits « primitifs »).

La photographie quant à elle, pénètre le white cube accidentellement, en ce sens qu'elle accompagne les autres arts pour lesquels fut désigné un white cube. Tel est notamment le cas au MNAM dans les collections permanentes ou pour certaines expositions temporaires (*Walker Evans*, 2017). Au musée du Jeu de Paume de Paris, où elle est traitée pour elle-même, elle est également exposée dans la majeure partie des expositions selon un dispositif en white cube. Toutefois, l'exposition *Dora Maar* (2019) au MNAM également, propose une ambiance sombre et intime à l'aide d'éclairages bas et de murs gris. Là aussi, le revers du *Paragone* permet à ce médium artistique de ne pas pâtir inéluctablement des effets du *Cube*.²⁹⁶

S'il y a maintient du white cube c'est aussi car il y a maintient du « White Look » : Julia Noordegraaf nous rappelle que nous vivons activement au sein d'une culture tant visuelle, que du visuel.²⁹⁷ Si beaucoup d'Indiens d'Amazonie ne se repèrent que par l'ouïe et que des villages d'Océanie appréhendent par le toucher principalement, il est évident que le sens le plus sollicité par l'Occidental dans sa compréhension du monde est la vue. La culture de l'image dans laquelle nous évoluons va dans le sens de sa sacralisation. De plus, les réseaux sociaux (Facebook, Instagram) et applications des téléphones cultivent l'image sur fond blanc. Instagram, l'outil le plus utilisé pour partager ses photographies aujourd'hui, projette les images de chaque utilisateur sur une trame blanche. Le *feed* d'actualité est un immense white cube numérique, à ceci près que l'information est omniprésente et que l'abnégation n'est pas de mise.

Lorsque le white cube d'un lieu d'art contemporain se métamorphose et se défait du blanc ou du cube c'est très souvent (voire systématiquement) du fait de l'emprise temporaire d'un artiste à qui l'on a donné le lieu dans son entier, pour composer. On pense à la *Documenta* de Cassel qui a souvent su se réinventer et n'a quasiment jamais respecté le white

²⁹⁶ Une étude des dispositifs d'exposition du Musée du Jeu de Paume ou d'autres établissements dédiés à la photographie serait très intéressante et permettrait, en sous-texte, de détailler avec précision le regard que l'on porte sur la photographie.

²⁹⁷ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004. p.179.

cube, et aux pavillons de la biennale de Venise qui rivalisent d'ingéniosité. Tel est aussi le cas pour le bâtiment de la Sécession Viennoise qui, après avoir instauré le white cube au début du siècle dernier, et s'être encore blanchie et whitecubisé un peu plus au cours des décennies, a vu les incursions artistiques de Buren et Gerwald, de David Mach, Gilbert et George, Roland Goeschl (fig. 59) et Aura, mais aussi d'Elke Krystufek le rompre. Beaucoup d'installations furent cependant absorbées par le white cube (nous en avons déjà cité quelques exemples), celles-ci on de différent qu'elles s'emparent plus vivement de l'espace qui devient un terrain de jeu. Brian O'Doherty, sous le nom d'artiste Patrick Ireland, réalisa de telles expositions. Toutefois, les artistes s'alternent, le white cube reste et les détermine.²⁹⁸

Les musées dédiés aux peintres Soulage (à Rodez) et Keith Haring Museum (créés en 2007, au Japon) présentent quant à eux des *Black Box*. En revanche, un *White Look* n'est pas incompatible avec ces boîtes noires en ce qu'elles sacralisent tout autant les arts présentés en leur sein et orientent directement vers la contemplation pure et directe. Le bâtiment de la *Nakamura Collection* a de particulier qu'il fait varier quelques salles délaissant le cube pour des sas sombres où le carré est contredit par des estrades triangulaires, des angles réduits à 30 degrés, et qui présentent les dessins selon un accrochage les faisant s'entrechoquer dans tous les sens (fig.60). Ici, le sage alignement des arts visant à ne pas attirer l'œil sur un tout, mais à le diriger successivement sur le cœur des œuvres, une à une, est laissé aux oubliettes. C'est car le *Cube* fut (entre autres) utilisé pour convenir à la variété des formes de l'art contemporain qu'il est plus facile d'y déroger dans les cas des musées monographiques (on pense également au Musée-Théâtre Dali à Figueras). Pourtant la liste de musées de cette catégorie qui respectent le white cube est tout aussi conséquente : on pense à la Fundació Joan Miró (à Barcelone), mais aussi à celui du musée Picasso à Paris, et du musée Matisse à Cateau-Cambrésis (Hauts-de-France).

Le cas de la Fondation Barnes à Philadelphie (ouverte en 1922) mérite également citation. Lorsque Auguste Perret rejette toute décoration au musée, l'architecte franco-américain de la Fondation Barnes à Merion (1922), de l'Art Institute de Detroit (1922) et du musée Rodin de Philadelphie (1928) répond : « pétition des principes : l'architecture ou la décoration luttent nécessairement avec les œuvres d'art. »²⁹⁹

²⁹⁸ Voir l'ouvrage complet et comportant de belles photographies : *The Vienna Secession : From Temple of Art to exhibit hall*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1977.

²⁹⁹ L'architecte Paul Philippe Cret (1876-1945) cité par Chantal Béret dans *Les Musées parisiens*. 2004. p. 184.

Selon cette logique, le fort contexte d'exposition originelle fut reconstitué dans les salles d'expositions, puisque la Fondation :

Expose ses œuvres exactement comme les avait arrangées son fondateur, sans fil conducteur évident. (...) Dans chacune des salles du musée, de nombreux objets en fer composent des frises autour des toiles. « Barnes aimait beaucoup l'art français de métal du Moyen-Âge », explique Deirdre Maher, directrice des communications de la Fondation. De nombreux outils de la ferme ainsi que des portions plus ou moins décoratives de portes sont au menu. ³⁰⁰

Ainsi, bien que l'extérieur du nouveau bâtiment du musée soit un cube de verre, la sécession avec le modèle du white cube persiste ³⁰¹ :

Sur place, si les vingt-trois salles sont un fac-similé du Merion époque 1951 — même disposition au rez-de-chaussée comme à l'étage, mêmes ouvertures, même orientation, même disposition —, autour, le nouveau bâtiment est en réalité huit fois plus grand. ³⁰²

Selon Charlotte Klonk, c'est d'après la pensée de John Dewey et de sa vision de l'art et de l'expérience que l'on peut *en* faire (et non pas « tirer de »), que le philanthrope Albert C. Barnes créa sa fondation. Suivant ce qui fut dit au cours du bref « précis de whitecubisation », cela induit le contraire du *white look*, à savoir, une vision de l'art non pas comme fait transcendant qui contient une expérience en lui-même, mais une perception de l'art comme faisant partie d'un tout et contribuant (et n'étant pas sa source) à une expérience esthétique. C'est pourquoi la Barnes Fondation, qui fait largement exception, organise la présentation de ses collections du XX^e siècle de façon à la contextualiser à un environnement que l'on estime être celui de la destination première de l'œuvre. Cette transposition « dans son jus » côtoie néanmoins une partie hypercontemporaine pour laquelle la Fondation reproduit le système du *Cube*. Mais ceci, toujours selon la volonté consciente de suivre la destination des œuvres qui, pour ces arts n'est plus l'appartement du riche collectionneur, mais bien justement le cube blanc — en ce qu'elles furent pensées alors que ce système était omniprésent dans les lieux d'arts susceptibles de former leur réception. Cela rejoint l'idée du « white cube faiseur d'art » qui stipule qu'un basculement se produit au cours de la seconde moitié du XX^e siècle qui inclut les arts dans le système du white cube dès leur conception mentale dans l'esprit de leur créateur. Ainsi, là aussi, le white cube finit par rattraper et intégrer la matrice muséale, cependant, la monstration dans le respect du système est un choix conscient à la Barnes ; ce qui est loin être le cas partout ailleurs.

³⁰⁰ Mathieu Perreault, « Barnes, le musée iconoclaste de Philadelphie », *La Presse*, octobre 2017 [en ligne].

³⁰¹ Lors de son ouverture initiale en 1922, le modèle était, certes, encore balbutiant, mais contrairement à de nombreux autres bâtiments, la Fondation ne blanchit pas sa présentation au cours du siècle.

³⁰² Eric Biétry-Rivierre, « La Fondation Barnes renaît dans la douleur », *Le Figaro*, mai 2012 [en ligne].

Quoi de neuf ? (Vers un renouveau ?)

Certains clament déjà la fin du white cube ; il serait terminé depuis une dizaine d'années du fait d'apparitions plus fréquentes et moins timides d'alternatives. Cependant, les dernières pages, jointes à la pensée courante selon laquelle « on ne fait pas mieux », démontrent que le geste a encore de belles heures devant lui ³⁰³. Toutefois, et nous espérons l'avoir montré suffisamment en amont, le white cube servant la présentation du contemporain, est intimement corrélé aux tendances des styles de vie occidentale et aux perceptions que nous avons de la modernité ; et le XXI^e siècle, comme tout autre siècle, amène sa propre version de ce qui est beau, à la mode, neuf. Le système du white cube est inéluctablement amené à s'adapter à celle-ci. La question est de savoir à quel point cela l'entame et le transforme.

Le cercle ?

L'ouvrage *Culture and Art : Museum Design* qui propose un panorama assez large de l'architecture de plusieurs musées majeurs d'art moderne et contemporain dans le monde, et démontre que l'on tend désormais à miser autant sur le cercle et sur le rond, que sur le carré³⁰⁴. Le musée Salomon R. Guggenheim de New York et son hélice centrale en font l'un des plus vieux exemples probants de l'usage du cercle contre celui du cube, alors omniprésent en 1959³⁰⁵. Cependant, « les grandes expositions qui se déroulent dans la rotonde du musée Guggenheim ne bénéficient par exemple pas d'une scénographie particulière, l'espace et l'architecture conçus par Frank Lloyd Wright ne le permettant pas [...] ». ³⁰⁶ Aussi note-t-on que chaque étage de l'hélice est segmenté en « box » successifs (qui reprennent, de fait, des cimaises carrées). Le tout beigne dans une blancheur ascétique, donnant primauté à l'expression visuelle des œuvres. Le white cube n'est pas tout à fait complet en le seul fait que ces box ne sont pas clos sur eux-mêmes (leur quatrième mur donne sur la large ouverture centrale donnant sur le musée tout entier). Ainsi, rond ou non, cela n'est pas gage de rupture

³⁰³ Aussi Alla Myzelev (*Exhibiting Craft And Design.*, Routledge, 2017) intitulait son introduction « The Persistence of the White Cube Paradigm », montrant combien le geste est encore une formule pérenne en 2017.

³⁰⁴ L'ouvrage montre notamment le projet du musée d'art de Hanoï (cf. fig. 61), qui combine le carré et le cercle.

³⁰⁵ Année à laquelle le Guggenheim ouvrit ses portes.

³⁰⁶ D'après les propos de Camille Barri dans son mémoire « La programmation d'expositions dans les musées d'art moderne et contemporain : entre diffusion de savoir et stratégie de communication. L'exemple du musée national d'art moderne, du MoMa, de la Tate Modern et du Salomon R. Guggenheim. », présenté à l'École du Louvre, en septembre 2012, sous la direction de Frédérique Leseur.

avec le white cube. Finalement, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), établi dans le rectangulaire ³⁰⁷ palais de Tokyo est moins un cas de white cube que la rotonde de Wright en ce que les espaces, lorsqu'ils ne sont pas carrés, ne sont pas automatiquement reformés selon le cube, mais laissés plus libres ; le blanc pour ses vertus neutres et le *white look* sont néanmoins sauvegardés. Si le Guggenheim n'est pas si éloigné de la radicalisation de la galerie du 4^e étage de Beaubourg, le MAMVP s'approche davantage de la galerie du 5^e étage et de son modèle courant.s

Hybridation

Puisque le white cube est partout, il a forcément pénétré des lieux dont l'empreinte originelle était forte, ou, tout du moins, où elle l'était assez pour ne pas être effacée complètement par le système du *Cube*. Ces cas créent des lieux intéressants que l'on pourrait qualifier d'hybrides en ce que le geste muséographique du cube entre en dialogue plus qu'il n'annihile. De plus, et faisant écho au propos de Catherine Millet et de Thomas Crow (cf. p.79), le cas d'hybridation le plus répandu est la rencontre avec l'industriel ; ceci n'a rien d'étonnant quand on a déjà dit que le *Cube* porte en lui un peu de l'usine. Les deux historiens placent les lofts new-yorkais dans l'arbre généalogique du white cube, mais il est pensé ici que c'est davantage une branche parallèle qui germa lorsque les villes eurent à créer de nouveaux lieux pour l'exposition des arts contemporains et qu'il était plus intéressant pour elles de réinvestir des usines et des hangars désaffectés, que de créer des lieux *ex nihilo* auxquels, de surcroît, on n'aurait pas su quelle forme donner. ³⁰⁸ Tel fut le cas pour la Sucrière de Lyon, de l'entrepôt Lainé à Bordeaux ou des Abattoirs de Toulouse : cimaises blanches côtoient briques, parpaings et bars de métal (fig.52). Le *white look* est présent en ce que l'expression visuelle de l'œuvre est sacralisée, que le dispositif se retire, et que l'information textuelle est secondaire à la compréhension esthétique et transcendante de l'art en tant que trait de génie.

³⁰⁷ Les salles d'exposition sont rectangulaires pour la plupart ; ceci, qu'elles concernent le MAMVP ou la partie communément appelée « Palais de Tokyo » consacrée à l'art contemporain. Une arcade légèrement oblique enrichit le MAMVP d'une surface d'exposition concave forte intéressante.

³⁰⁸ Les musées des beaux-arts « classiques » occupent traditionnellement d'anciens hôtels de ville, ou de riches hôtels particuliers ; l'histoire fournie de nombreux lieux désormais inhabitables et disponibles. Mais il en va autrement pour les musées d'art contemporain. Une ville peut faire appel à un architecte renommé, mais des moyens considérables sont nécessaires pour cela ; quels bâtiments investir ou construire, alors ? Le Centre Pompidou qui fut l'exemple à suivre pendant un certain temps était d'ailleurs complexe à reproduire. Le plus proche, disponible et arrangeant étaient donc ces friches industrielles, parfois classées, parfois oubliées.

Autre exemple : il paraît que l'ancienne usine suisse située à Schaffhausen, la *Hallen neue für Kunst* est l'un des meilleurs endroits pour exposer l'art contemporain.³⁰⁹ Sans surprise c'est un white cube (dans l'une de ses versions légèrement industrielles) et le regard posé sur les œuvres qui y sont exposées est, à n'en point changer, un *white look*. Il n'est pas intégralement lisse en ce que des barres à angle droit viennent rompre la boîte idéale et l'aspect industriel du lieu accorde un contexte léger aux œuvres et interfère très légèrement avec la boîte de pétrie idéale. Néanmoins, son sol est en béton ciré, ses murs sont éclatants de blancheur et la *neutralité* est de mise.

Sans difficulté, le white cube parvint également à faire son nid au sein de l'architecture haussmannienne. C'est le cas de la Fondation d'Entreprise Ricard qui, derrière la façade d'un hôtel particulier, vestige du riche XIX^e siècle parisien, expose ses artistes dans un parfait white cube. L'hybridation est telle qu'il fut cherché à plafonner le lieu de tuyaux semi-factices bien visibles. Il s'agit d'un hommage à Beaubourg, plus qu'aux lofts industriels, mais la machinerie et l'usine sont bien à l'honneur (fig.57).

Sophistication

En 2004 le MoMA de New York rouvre après 3 années de réaménagement. Ce que l'on y constate c'est en fait la sophistication esthétique du white cube qui s'y fait plus délicat, notamment par l'ajout de matériaux nobles (le granit et le verre), aux côtés du plâtre. Après le règne du Formica et du plastique à tout va (on pense notamment aux meubles tulipes en plastique blanc de Eliel Saarinen, vers 1956), ces matériaux tendances sont porteurs d'une image luxueuse et moderne selon l'idée que s'en fait le XXI^e. Si le rez-de-chaussée se pare d'un sol en béton ciré et de parois en verre transparent donnant sur la ville, dans les étages le parquet d'origine et les cubes blancs sont sauvegardés. Le reportage du « 20 h » français qui lui fut dédié le qualifie de « temple » aux « fenêtres sur New York » et d'« atrium ouvert sur la ville »³¹⁰. Ainsi l'aura du musée n'est-elle pas métamorphosée, seulement ses atours qui renouent quelque peu avec ses ancêtres grecs. Pour ce qui est des ouvertures sur la ville cela concourt d'un début léger de contextualisation par l'apport d'un élément visuel donné dans le champ accordé à l'œuvre. Si cela est encore un peu timide, nous ne tarderons pas à constater que s'ouvre là une des tendances les plus susceptibles d'ébranler le white cube. Son white

³⁰⁹ Catherine Millet, *L'art contemporain*, 2015. p.112.

³¹⁰ « Réouverture du Museum of Modern Art à New York », Extrait du journal télévisé de 20h de TF1, du 20 novembre 2004, [en ligne].

look corollaire reste intact puisque l'esthétique des œuvres domine le discours et que parmi toutes les attitudes recherchées dans le musée, leur calme contemplation est souveraine : l'évacuation de tout obstacle (texte, outils de maintenance, autres œuvres, signalétiques, arêtes du mur...) et l'espace ménagé devant l'œuvre demeurent pour que le visiteur puisse bien l'envelopper du regard, le blanc persiste. Selon l'architecte Anna Toriani, l'architecture serait au « service des collections et des visiteurs »³¹¹, et conquise, elle trouve que :

L'espace est monumental, impressionnant, et pourtant tout est calme, sans ostentation. C'est une œuvre classique, que l'on sent respectueuse du projet ; celle d'un architecte qui ne sert pas son ego par l'un de ces gestes aussi spectaculaires que vains et met son talent au service des visiteurs et des œuvres. La sobriété des tons et des matériaux confirme la volonté d'effacement : beaucoup de blanc, un haut mur de pierre gris-vert, un sol neutre, du granit et, dans les parties anciennes du musée, l'ancien plancher de bois, quand il pouvait être conservé. Le hall principal qui traverse six étages s'élève vers le ciel d'où provient une lumière douce, savamment travaillée. Des escaliers se laissent percevoir les espaces des étages, par un jeu subtil de coupes. L'éclairage artificiel est remarquable : précis, sans ombre.³¹²

Neutralité, douceur, calme, effacement, blancheur, sont autant de poncifs du white cube que le réaménagement de Yoshio Tanigushi a su garder, à ceci près qu'ils sont enrichis de matériaux tendances tels que le granit et le métal afin que l'œil du XXI^e siècle y trouve son compte de modernité, plutôt qu'un ensemble ringard et démodé.

Un aspect est néanmoins soulevé par une visiteuse, qui ne manque pas d'attirer notre attention : « je pense que les œuvres d'art se fondent très bien avec l'architecture ce qui n'était pas vraiment le cas dans l'ancien musée. Maintenant, c'est comme si le building lui-même était une œuvre d'art. »³¹³ Au contraire d'Anna Toriani qui saluait l'effacement, l'interviewée semble apprécier la recherche de cette osmose entre contenant (écran moderne et sophistiqué) et contenu, permettant leur mise en relation nouvelle, mais signifiant ainsi que le dispositif de présentation d'ensemble ne s'efface plus autant que le white cube originel le préconise.

Le white cube à l'épreuve de la « muséologie de passage »

L'hybridation évoquée ainsi que la prépondérance nouvelle de l'écran sophistiqué qui visent aussi à rendre un « style branché des centres d'art »³¹⁴, « à la page », ouvrent une brèche à l'idée que l'on se fait du musée idéal dans les années 1970. Alors que beaucoup se

³¹¹ « New York s'offre un big Moma », *La Croix*, le 18 novembre 2004 [en ligne]. Voir aussi les fig. 62.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Transcription des propos d'une Américaine interviewée dans « Réouverture du Museum of Modern Art à New York », 2004 [en ligne].

³¹⁴ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, 2009, p.236.

faisaient les partisans d'une enveloppe discrète et fonctionnelle, dédiée intégralement aux œuvres (on se souvient d'Harald Szeemann préconisant « pas de monuments à la gloire de l'architecte, ni à celle de la collection, ni à celle de l'autorité qui ouvre son escarcelle ! »³¹⁵). L'architecture, ici, offre une enveloppe n'étant pas neutre et possédant, au contraire sa propre histoire, son propre génie, et même, sa propre artéité. Forcément, elle influe sur la collection présentée en son sein. Ceci étant dit, un cas creuse la brèche encore davantage : celui, récent, de la « *starchitecture* » et de la « muséologie de passage ». Quelle adaptation du white cube ? François Mairesse³¹⁶ est à l'origine de la théorisation de ce type de muséologie qui, caractérisée par un spectaculaire muséal prononcé, a pour spécificité de favoriser la promenade du touriste, plus que l'apprentissage d'un visiteur assidu.

En bref, Joseph Moukarzel relève un commentaire tiré d'une vidéo présentant le nouveau musée d'art du XXI^e siècle de Rome (le MAXXI), réalisé par Zaha Hadid :

« Magnifique architecture, espérons que les collections seront à la hauteur. Dans tous les cas, c'est un endroit que j'aimerais découvrir ». Le message de l'observatrice en dit long sur l'image contemporaine des musées, il est clair, sans polysémie : l'œuvre artistique doit être « à la hauteur » du musée qui devient le principal acteur. C'est l'ouvrage architectural qu'on a envie de « découvrir » et non les œuvres qu'il recèle ; le contenant devient le centre d'intérêt, indépendamment du contenu ». ³¹⁷

Le bâtiment du musée acquiert donc une importance capitale en ce qu'il doit attirer le touriste rien que par sa forme. Ensuite, des infrastructures seront mises en place pour le garder et faire consommer tant du produit « musée » que de la culture. L'enveloppe prédomine à ce que, pour le musée Guggenheim de Bilbao, l'espace réservé au début par les programmeurs pour les collections anciennes (développé par l'architecte Frank Gehry), a finalement été laissé vide pendant très longtemps et est seulement utilisé aujourd'hui pour des expositions temporaires car les conditions de conservations n'avaient pas été bien pensées, la forme prédominant sur l'efficacité. ³¹⁸ De ces initiatives qui relèvent souvent du caprice extravagant

³¹⁵ Bernadette Dufrene. *La création de Beaubourg*, 2000, p.99. Cf. page 80 de cette étude et la note 190.

³¹⁶ Enseignant-chercheur à Paris III, ancien directeur du master muséologie à l'Ecole du Louvre. Sur ce sujet, voir *Le Musée hybride*, (La Documentation française, 2010) et *Le culte des musées*, (Académie royale de Belgique, 2014), ainsi que Daniel Vander Gucht, *Ecce homo touristicus* (Labor Sciences Humaines, 2006).

³¹⁷ Joseph R. Moukarzel, « Du musée-écriin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011, p. 93.

³¹⁸ Le musée juif de Berlin, conçu en 1998 par Daniel Libeskind, s'est visité pendant trois ans, vide, avant d'obtenir sa propre muséographie. Des visiteurs se sont même plaints que l'on ait finalement mis des collections, car ils le trouvaient mieux sans. Les collections sont gênantes. À commencer par l'architecte lui-même qui déplore également ce « remplissage intempestif ». Ces musées sont tour à tour vitrines, monuments et bijoux d'architecture, mais, puisqu'ils sont construits à la gloire d'une marque, d'un pays, d'un collectionneur ou d'un artiste avant d'être pensés pour les collections, ils peuvent être vus comme l'aboutissement de la glorification de l'individu par le système que le musée met en place au fil du XX^e siècle.

viennent de fréquentes ruptures avec le white cube dont les limites de retraits sont amplement dépassées.

Comme pour le MaXXI, quand l'architecture est grandiose et sublime, il faut hausser l'art que l'on trouve en son sein et rendre « monument » sa présentation. Si le blanc répond aux exigences de luxe et de pureté recherchées par ces endroits, la capsule temporelle, hermétique à son environnement n'est plus aussi inévitablement de mise. Tels qu'au Centre Pompidou-Metz ou au MACRo, à Rome, l'architecture relève du spectacle attractif, mais les salles d'exposition n'en reproduisent pas moins les boîtes idéales, blanches et vides. À Rome toujours, le MaXXI se défait tout à fait du cube et organise des espaces ouverts les uns sur les autres, et selon des allées et des galeries larges et qui communiquent après l'amorce de virages à 60 degrés (fig. 62). Si ce n'est que le tout demeure d'une blancheur extrême et que l'idéologie est là ; le musée se fait plus que jamais vaisseau spatial cheminant la rencontre d'art et de notre esprit vers un espace-temps étranger.³¹⁹

Quand il est devenu difficile de se contenter des box calmes, des « cloîtres » de Gae Aulenti, les dispositifs doivent se faire novateurs et présenter un intérêt en eux-mêmes. L'une des salles du Musée d'art contemporain de São Paulo présente des peintures dans un grand espace vide et rectangulaire avec pour seuls supports, des chevalets. Le tout consiste donc en une succession aérienne d'œuvres semblant flotter ; le mur d'exposition et toute la symbolique dont il est porteur sont absents ; seule l'œuvre demeure (fig. 64). Mais que l'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas un retrait, une invisibilité, du dispositif. Au contraire, c'est la marque d'un parti pris d'accrochage poussé et assumé. Plutôt que de s'effacer derrière la souveraineté de l'œuvre, le dispositif de monstration l'accompagne par une attitude artistique qui lui est propre.

Prospective : vers un cube transparent ouvert sur la nature ?

Et si, dès le début c'était le verre qui devait être réalisé — quoi de plus adéquat à l'invisibilisation du script muséal que la transparence du verre ? —, mais que le banc vint le

³¹⁹ Comme le MaXXI, le musée d'art contemporain situé à Niterói (Brésil, province de Rio de Janeiro, fig.63) a tout de la navette spatiale. Il serait intéressant de fournir une étude creusant ce lien entre architecture de musée et navette car beaucoup ne sont plus de simple citation, mais bien des vaisseaux réels, grandeur nature et reprenant tous les codes de l'imaginaire fictionnel corrélé, prêts pour le décollage artistique du visiteur. Ceci n'est pas étranger aux principes de distance et d'élévation des arts dans le white cube ; la forme la plus aboutie du geste muséographique étudié serait-elle donc cette juste transformation du musée en la navette spatiale de Niterói ?

remplacer le temps de trouver les moyens architecturaux rendant le musée de verre viable ? L'architecte Mies van der Rohe ne cessa d'essayer de réaliser ce cube transparent : en 1927, à l'Exposition d'art et d'industrie de Stuttgart (pièce close par quatre murs en verre, mais, demeure un concept plus qu'une réalité), à Brno en 1928-30, la villa Tugendhat et son salon aux trois côtés vitrés.³²⁰ C'est finalement son élève et associé, Philipp Johnson (muséographe en chef du MoMA, de 1930 à 1936) qui conclut ses recherches avec la maison de verre placée au centre d'une clairière luxuriante du Connecticut (1949, New Canaan, États-Unis, fig.67).

L'ouvrage *Culture and Art : Museum Design*³²¹ présente quelques projets dont la construction est à venir, et dont la concrétisation témoigne du regain d'intérêt pour les architectures considérablement ouvertes sur l'extérieur. Les préoccupations écologiques et le retour occidental opéré vers l'environnement, au milieu, à la nature, sont transcrits dans ces projets qui, tous, mêlent profondément l'intérieur et l'extérieur. Les architectures légères faisant la part belle à la surface vitrée ne sont pas nouvelles — on pense à Frank Lloyd Wright au tout début du siècle dernier. Cependant, les projets d'aujourd'hui ont de nouveau que le champ de vision dédié à l'art n'est plus neutralisé, mais englobe tout à fait l'extérieur du musée. Cette connexion directe et visuelle de l'œuvre à l'environnement du musée contredit les principes d'extraction spatio-temporelle du white cube. Quand il est prévu d'aménager des jardins luxuriants autour, alors l'importance donnée à un environnement naturel fort accompagnant les œuvres dote le dispositif de présentation d'une incontestable orientation du discours. En revanche, l'omniprésence du blanc, toujours signe de modernité et de luxe, ne semble pas contredite.

Si l'on se penche sur des exemples déjà réalisés, cela tend également à se confirmer. Le réaménagement du MoMA en 2004 en témoigne, tout comme la Fondation Louis Vuitton (ou, pour d'autres catégories de musée, le Musée des Confluences de Lyon, et celui du quai Branly). Cependant, bien que l'enveloppe soit vitrée, ces institutions continuent à enclore leur salle d'exposition dans des cubes fermés. Le quai Branly propose des salles d'expositions sur les fonds vitrés, mais ces surfaces sont un tel problème à la conservation adéquate des œuvres qu'elles sont opacifiées, limitant ainsi l'effet d'« ouverture » visuelle directe sur la ville. La Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris, fournit un exemple plus accompli de cet

³²⁰ Il y eut aussi, entre 1950 et 1956, le Crown Hall du Illinois Institute of Technology de Chicago (où Mies van der Rohe a migré en 1938), puis le Museum of Fine-Arts de Houston (1958-1959).

³²¹ Sylvie Wang et Ding XiaoJuan, *Culture and Art : Museum Design*, Art Power, Hong Kong, 2017.

entre-deux en faisant d'une zone vitrée son lieu principal d'exposition (fig. 66). Le cube de verre qui constitue le rez-de-jardin entre parfaitement dans la description qui fut faite des projets futurs, quelques lignes plus haut. Toutefois, une limite est encore constatée : le second lieu d'exposition est un parfait carré, en sou-sol, donc complètement enclos sur lui-même, et ici sont donc retrouvées les règles du white cube ; comme si les innovations du rez-de-jardin devaient absolument être contrebalancées par un lieu plus conventionnel, plus rassurant. Au musée d'art moderne de Francfort, érigé en 1991, par l'architecte Hans Hollein, (fig.65) chaque pièce observe des dimensions et des formes différentes, et des fenêtres donnent sur l'extérieur, imprégnant le champ visuel dédié aux œuvres d'un peu d'énergie citadine : un contexte est partiellement redonné au dispositif de présentation. De grands espaces aux murs blancs sont néanmoins constatés là aussi et aucun plan chronologique, ni chemin ne sont imposés au visiteur ; libre de flâner, il lui est facile de s'y perdre (— la plupart des critiques *TripAdvisor* sont à ce propos). Seule compte la contemplation de l'art ; le *white look* demeure.

Une enquête de *Beaux-Arts Magazine* ³²² rapportait que pour son panel, marcher dans la nature (ou être largement à son contact : panoramas, écrans ou fenêtres très larges...) était la source première de beauté dans leur quotidien. Ouvrir le système du cube sur la nature permet de combiner les beautés de la nature et de la culture en un seul lieu, rassemblant ainsi les deux pôles de l'humain (nature et culture ; inné et acquis).

Enfin, le tout récent centre d'art urbain « Fluctuart », situé quai d'Orsay, à Paris, perfectionne la règle du cube transparent. Grand rectangle de verre sur la Seine, il livre, sans entraves, ses collections et sa librairie au regard des passants (fig. 68). Fluctuart semble sonner comme la conclusion (ou l'atteinte d'une étape-relais) d'un siècle de recherches muséographiques pour la discrétion la plus totale du dispositif. Aussi doit-on souligner la pertinence d'une telle connexion avec la ville quand l'on porte dans son nom « urbain », et espérer que ceux qui se revendiquent aussi contemporains suivront l'exemple, plutôt que de n'avoir pour lien avec la ville, que les campagnes d'affichage du métro.

³²² Enquête rapporté dans *Beaux-Arts Magazine*, « *Qu'est-ce que la beauté ?* » numéro spécial 300, 23 mai 2009 révisé et cité par Pierre Lemarquis, *Portrait du cerveau en artiste*, Odile Jacob, Malesherbes, 2014. p.19.

Conclusion :

Le white cube, un rapport au temps

Au travers de cette « histoire actualisée », les relations du geste avec le renouvellement des musées et de leur muséographie dans la première moitié du XX^e siècle furent explicitées dans le but de montrer que, si le white cube est si riche et indétronable aujourd'hui, c'est parce que ses ramifications sont lointaines et profondément ancrées dans l'idée de modernité muséale. Les premières occurrences le placent dans la lignée des artistes européens, vivants, s'exposant eux-mêmes, pour vendre ou valoriser leur art. L'œuvre se détache de ses voisines en ce qu'elle se fait également témoin unique et puissant d'un être à part, et n'est plus seulement une belle image parmi d'autres. L'art doit communiquer une envie, une impression, une émotion. Pour ne pas brouiller leur langage puissant et éviter un capharnaüm émotionnel, les recherches de valorisation de l'œuvre individuelle induisent très vite des espaces blancs (ou très clairs) dont on a épuré les caractéristiques spatiales. Donc avant Barr (et même un peu avant Gilman), le « white look » (qui ne mérite plus autant son anglais) s'est établi en Europe, avec l'art moderne.

Le white cube s'affirme en parallèle *via* les courants du Bauhaus et De Stijl qui renforcent lentement mais sûrement le rapport de l'art à son espace et au mur. Sont aussi responsables les mouvances architecturales occidentales qui tendent vers la gloire de l'essentiel et de la simplicité, face au trop-plein suffocant de fioritures et de décorum dont la Première Guerre a su prouver combien leur inutilité était grande. L'épuration va de pair avec la clarification et celle-ci vient aussi des musées d'outre-Atlantique qui, dès les années 1910-1920, ont théorisé leur orientation vers les publics. Pédagogie et épuration, simplicité et contemplation du génie unique trouvent finalement codification dans le consortium international ³²³ des années 1930, scellant ainsi un des premiers allèles d'ADN du white cube. La première partie chronologique de son histoire correspond surtout aux premières tentatives de médiation par l'espace, à une amélioration des conditions de visualisation et à une mise en ordre de l'histoire de l'art. Ensuite, tout se complexifie.

³²³ Le partage d'influences entre le vieux continent et les États-Unis n'est, dans les années 1930, plus à démontrer. En plus des revues allemandes et françaises, des voyages et de la création de l'OIM en 1926, on pense à l'architecte new-yorkais Clarence Stein, chargé d'un des rapports parmi les plus importants concernant l'aménagement de l'espace muséal, pour la revue *Museumion* (« Architecture et aménagement des musées », 1933, vol. 21, pp. 7-26.) Mais également à la migration du Bauhaus dans un gratte-ciel de Chicago en 1933 et l'installation de Piet Mondrian à Harlem en 1938.

Lors de la période de l'après-guerre, la modernité muséale liée aux évolutions de son temps eut à réaliser une nécessaire mise à jour ; avec elle l'ADN du white cube trouve une vigueur nouvelle corrélée aux arts tout aussi nouveaux de l'époque, et c'est alors que « [Le white cube] s'est imposé comme l'en puissance de l'art. »³²⁴ Conséquemment, et après rebond vers les galeries d'art qui démontrèrent la validité d'une forme plus extrême, la constitution du white cube en un *système* s'intensifie pour faire face aux arts toujours plus complexes et divers qu'il doit inclure dans sa matrice. À partir de cet instant, fut tenté de montrer « la colonisation esthétique du monde »³²⁵ que ce geste opère, et ce, à double titre. Premièrement par l'uniformisation des standards de présentation (dans les musées et dans les galeries, dans tous les pays occidentaux) ; mais donc aussi, deuxièmement, par l'homogénéisation des productions qui finissent inéluctablement par l'intégrer. Le white cube agit désormais pour la communauté des connaisseurs tel un marqueur de validité et pour le grand public il agit comme marqueur d'art, tout court.

« La cellule blanche et hermétique n'a jamais existé au musée », écrivait Charlotte Klonk en 2016. Nous trouvons cependant de tels propos injustifiés, notamment au regard de la chronologie qui vient d'être brossée.³²⁶ Certes, les exemples extrêmes sont plus rares que le cas « courant » du white cube qui témoigne plus de la perte d'ardeur de toute chose par l'effet du temps, que d'une négation complète. De surcroît, même les cas « courants » ont pour volonté de se rendre « hermétiques » et « neutres », et le musée d'art contemporain de Saint-Étienne montre qu'un cas très poussé du dispositif existe tout à fait au musée.

Hermétisme ou extraction spatio-temporelle ? Bien qu'il soit utilisé (et, justement, dans une façon terne et limitée) dans la « Galerie des Modernes : 1905-1965 » du MNAM, l'usage du white cube *glisse* de l'art moderne au contemporain. Né avec le premier, il s'intensifie et se poursuit majoritairement avec le second. Notons que les premières apparitions du *Cube* coïncidèrent très souvent avec l'exposition de peintures de Van Gogh³²⁷

³²⁴ « Quel avenir pour le White Cube ? », Art Media Agency, 2014 [en ligne].

³²⁵ Martine Salzmann, « Le cube blanc est-il une arme de guerre culturelle ? Essai de déconstruction de White Cube », 2009.

³²⁶ Ajoutons que Charlotte Klonk, base son raisonnement essentiellement sur des exemples allemands (avec pour seule exception, le MoMA de New-York). Cela est peu pour affirmer un fait à l'échelle internationale.

³²⁷ Le *Sonderbund* de 1912 leur accorde la pièce centrale, l'exposition inaugurale du MoMA en 1929-1930 lui est consacrée, tout comme René Huyghe en 1937 lui dédie l'exposition du pavillon français. Cela n'a rien d'étonnant en ce que le regard inhérent au white cube colle parfaitement à l'image du génie torturé dont la création parle et transmet la transcendance émotive, que représente Van Gogh.

et ajoutons que cette partie du siècle est celle que l'on ose désormais le plus mettre sur des fonds colorés : au Musée des Beaux-Arts de Lille, Van Gogh repose sur un mur d'un rose profond ; lors de l'exposition *Van Gogh/Artaud* au musée d'Orsay (2014), le sol est rouge, les cimaises toutes sur fonds sombres ; tonalités identiques aux six différentes choisies par le musée Van Gogh d'Amsterdam. Ceci afin d'illustrer que ce qui est « blanchi » un temps prend en couleur à mesure que les années creusent la distance entre l'objet et le discours qu'on lui appose.

Bien que les modes fassent choux gras des glissements et des réadaptations, « les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos »³²⁸ disait Brian O'Doherty, et c'est effectivement ce qui se trame pour le cas du white cube. De même avec l'art contemporain ce dispositif de présentation ne se contente pas de montrer, il absorbe, transforme, recrache toute expression qui entre en contact avec lui du fait des symboles et des significations qu'il possède de manière innée ou qu'il a acquise au cours de sa centaine d'années d'existence. À force d'une telle efficience, ce geste est devenu une *norme* dont l'usage relève plus du dogme que de la conviction réfléchie ; c'est pourquoi le terme de doxa est utilisé pour qualifier son usage très peu questionné par ses utilisateurs qui le reproduisent, l'engendrent et le répètent par facilité, praticité et habitude. Certes, quelques (courts) textes lui furent consacrés depuis BOD, mais tel que l'instituait Laurent Lebon : « il en serait du “white cube” comme de la démocratie : c'est peut-être le pire des espaces d'exposition, mais on n'a jamais fait mieux »³²⁹ et sa capacité d'absorption est telle que la critique qui lui est faite, plastique ou écrite, n'est autre qu'une distraction nouvelle avec laquelle il joue habilement, puisqu'au pire, il l'a recrachera en « art contestant l'institutionnalisation ».

Par ailleurs, avec un peu plus de recul, il s'agit de comprendre qu'outre un produit et producteur de l'art contemporain, le white cube est aussi un produit de son temps, symptomatique de son monde. Il raconte l'industrialisation de la société occidentale et les usines de Henry Ford ou de F. W. Taylor, les biens manufacturés et l'invasion des plastiques, les modes de plus en plus rapides de consommation et de simplification. Tout comme la langue a connu sa propre simplification au cours du siècle (qui d'entre nous peut encore lire certaines phrases de Balzac avec la même aisance que ses contemporains ?)

³²⁸ Brian O'Doherty, *White Cube*, p.36.

³²⁹ Laurent Le Bon, « Faut-il souhaiter la fin du White Cube », article de Myriam Boutouille pour *Connaissances des Arts*, décembre 2010, [en ligne].

En résumé, prenons le titre du livre *The Vienna Secession. From Temple of Art to exhibit hall* ³³⁰. Ce qui est intéressant avec le white cube c'est qu'il permet autant le hall d'exposition (ou machine à exposer) que le temple sacré. Au cours du siècle, il a permis que le temple ressemble à un hall, mais l'idée subsidiaire semble demeurer la même. Ceci est notamment constaté en ce que le bâtiment de la Sécession Viennoise est l'une des premières occurrences du white cube et est aujourd'hui encore un exemple évocateur du geste.

Le chapitre récapitulé, que reste-t-il à dire ? Il reste à introduire toutes les incohérences qui sont tuées sous couvert du dogme pratique. Dans cette logique et puisque nous constatons, en filigrane, que le système du white cube se nourrit du temps qu'il traverse, il est légitime de se demander si ce système choisi pour ses vertus « liquides » ne commencerait tout de même pas à souffrir d'un peu de la rigidité inhérente à la vieillesse :

Ce que, déjà, redoutaient Marinetti et Kandinsky s'est confirmé. Le musée et l'exposition se superposent à l'art comme une cloche de verre. Dans ce libre espace sous vide et coupé de la vie que l'on a appris à lui concéder, l'art étouffe. ³³¹

On peut également se demander pourquoi, dans le lieu de la transmission au plus grand nombre, est répété un espace parfait pour la vente d'art à quelques privilégiés. D'autant que le système ne semble plus si parfaitement adapté :

Même si le modèle du « white cube » est assez séduisant dans les libertés qu'il autorise, par exemple quant à la disposition des œuvres, ou au choix des rythmes, il s'avère trop contraignant pour présenter les œuvres expérimentales. Il se caractérise en effet par un lieu fixe dans lequel on présente un événement unique et supposé homogène [...] ³³²

Plus généralement, Alain Troyas et Valérie Arrault constatent que :

L'enfermement de l'art dans le white cube, lequel pour autant qu'il soit riche, international, mondialisé, globalisé, doit encore se confronter à la résistance de tous ceux en qui brillent encore les idéaux humanistes. ³³³

Enfin, ajoutons à cela le rappel important de Gabriele Sand :

Pour la majorité des visiteurs, la seule présentation des œuvres d'art ne suffit pas : ils veulent en savoir davantage, apprendre, mais aussi se distraire. Par conséquent, ce sont trois aspects qu'il convient de prendre en compte. ³³⁴

³³⁰ Collectif., Ostfildern-Ruit, Hatje, 1977.

³³¹ Katharina Hegewisch, « Un médium à la recherche de sa forme... », *L'art de l'exposition*, 1998. p. 29.

³³² Catherine David, Elizabeth Caillet, *L'art contemporain et son exposition*. Tome 1, L'Harmattan, 2003. p.65.

³³³ Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme.*, 2017, p.43.

³³⁴ Par trois sont entendus : les œuvres qui restent le premier moteur de visite, l'éducation et le plaisir. Voir Gabriele Sand, « Le musée entre tour d'ivoire et zone piétonne : stratégie de communication de l'art dans les musées allemands », *Le Regard Instruit*, 2000, p. 163.

Or, dans le white cube, la contemplation prédomine sur le don d'informations, et ne pas avoir assez de recul n'est pas une excuse entièrement valable à la limitation de l'explication. Seulement, cette prédominance du « voir » implique que le « comprendre » soit déjà acquis, ou qu'il ne s'acquiert que par la vue. Il paraît pourtant évident que tous les visiteurs d'une exposition ne sont pas des fins connaisseurs de l'art contemporain et qu'il faut des clefs autres que visuelles pour son appréhension. Souvenons-nous des chiffres donnés par Dominique Poulot (en 1960, la fréquentation des musées nationaux était de 5 millions, pour 14 millions en 1992) et précisons qu'ils concernent plusieurs types de musées et que ceux des beaux-arts (notamment contemporains) peinent plus que les autres à attirer un public large et diversifié.³³⁵ Les touristes étrangers constituent une part majoritaire en région parisienne, et en dehors de cette aire géographique réduite, les musées des beaux-arts ne sont pas réputés pour être les plus accessibles, au contraire. En quelle mesure le white cube pourrait-il être tenu pour responsable ? Plus directement, le white cube n'aurait-il pas été dévié de sa route pédagogique et clarifiante, pour assurer souveraineté aux acteurs du monde l'art ?

Si l'amour de l'art est bien la marque de l'élection séparant, comme par une barrière invisible et infranchissable, ceux qui en sont touchés de ceux qui n'ont pas reçu cette grâce, on comprend que les musées trahissent, dans les moindres détails de leur morphologie et de leur organisation, leur fonction véritable, qui est de renforcer chez les uns le sentiment d'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion.³³⁶

Sous ce prisme, le white cube est perçu comme une des barrières à la pleine appropriation des arts par tous. Aussi disions-nous, quelques lignes en amont, que le geste est reproduit machinalement, bien que rien n'ait été fait pour prouver que le blanc, le cube, ou encore la décontextualisation, soient bénéfiques aux arts. Machinalement certes, mais pas forcément sans conviction : le white cube en tant que tel, en tant que concept pour soi, signifie le retrait, le rejet ; serait-il possible que certains de ses acteurs l'utilisent pour se réserver la compréhension de l'art contemporain ?

³³⁵ Dominique Poulot dans « Tradition civique et appréciation », *Le Regard Instruit*, 2000, p. 43. Le débat réside aujourd'hui dans « quel public ? », car il fut constaté qu'une même classe sociale venait plus souvent et en plus grand nombre, mais que le spectre des publics n'était pas si intégralement touché par cette augmentation.

³³⁶ En conclusion de *L'Amour de l'Art* (P. Bourdieu, A. Darbel, 1966), p. 164.

Déconstruction

*« Dans les résultats d'une action,
on retrouve souvent, en miroir,
l'intention que l'on y a mise. »¹*

¹ Claude Fourteau (cheffe adjointe du Service culturelle du Louvre en 1999) dans « Les attentes du public vis-à-vis des musées », *Le Regard Instruit*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel, le 16 avril 1999, La documentation Française. p.196.

Seconde partie : sortir du white cube

Mises en perspectives et discussions

Introduction

Puisqu'on le trouve partout (arts extra-occidentaux, performances, vidéos et peintures contemporaines, voitures et chocolat en barre, rétrospectives de maîtres, foires et lieux de vente, photographies, sculptures...), il est effectivement permis de penser qu'il y a inexorablement un endroit où le schéma pêche. Cette partie explorera plusieurs pistes afin de questionner la légitimité de l'omniprésence du white cube. Brian O'Doherty écrivait que la pérennité du white cube était garantie car il n'y a pas d'alternative(s). C'est pourquoi quelques propositions qui virent le jour ces dernières années seront rapidement étudiées afin de contredire l'artiste et ceux qui, comme lui, pensent que le white cube est encore ce que l'on fait de mieux.

L'art contemporain souffre d'une publicité peu réjouissante. Tantôt gribouillages enfantins ou malsains, tantôt activité de marché servant la seule spéculation ou gratuitement provocant, l'expression de notre monde semble ne pas y avoir sa place tant les foules qui le peuplent ne s'y reconnaissent pas. Cela est-il le fait d'artistes trop prophètes ou de populations trop réactionnaires (ou l'inverse) ? Et si cela venait du véhicule communicatif de l'art ? L'art contemporain vient à notre société par le biais de l'exposition écrivait Poinot ². Nous avons vu que ce *véhicule* venait à grandement influencer sur le passager, puisque le white cube finissait par déteindre sur l'art contemporain ; mais cela induit, aussi et autant, que le rapport que son exposition entretient avec le public est primordial pour sa bonne réception — Davallon rappelle et prouve que le musée et les expositions ne sont pas uniquement des lieux de présentation, mais aussi des espaces de réception des œuvres ³ — or, peut-être le white cube rebute-t-il les publics plus qu'ils ne les invitent à comprendre cette forme d'expression.

² Jean Marc Poinot, « Les grandes expositions » dans *Cahiers du Musée national d'art moderne, L'œuvre d'art et son accrochage*, Centre Georges Pompidou, Paris n° 17/18, 1986. p.122. Et il est vrai que son introduction au monde se fait majoritairement par ce dispositif. En galerie le procédé de l'exposition est présent et les comptes Instagram ou les sites internet participent d'un même but d'« exposition » où de mise en scène où dispositions spécifiques et éclairages interviennent consciemment dans le processus de présentation.

³ Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Regards sur l'évolution des musées*, Publics et Musées, n°2, 1992.

Julia Noordegraaff et Bruce Altshuler ⁴ sont les deux rares auteurs à relever le hiatus entre la monstration minimaliste, essentiellement esthétique, et l'éducation d'une population à un concept lui étant étranger :

Il semble qu'il y ait une contradiction entre le désir d'expliquer le contenu du musée à un public large et y étant relativement peu accoutumé, avec un système expographique de l'esthétique, présentant les œuvres sans beaucoup de contexte ou d'explication. Au début du XX^e siècle cependant, un tel dispositif [...] n'était pas vu comme étant incompatible avec une visée éducative. ⁵

Ici, Julia Noordegraaff pense probablement à B. I. Gilman. Il fut évoqué que les effets de clarification qui charrient alors avec eux le white cube en puissance étaient, en effet, pensés dans l'optique de démocratiser la culture. Il est vrai que dans l'idée de Gilman le musée devait parler à tous, mais pour peu que *tous* sachent déjà de quoi on parle. Ensuite, plutôt que de souligner l'incohérence de Gilman, le gain de rigidité du système du white cube dans les années 1930 et son adaptation après guerre, plus radicale encore, aux arts contemporains, semble avoir achevé la contradiction avec la démocratisation culturelle.

Le white cube aussi complet et complexe soit-il, n'existe pas sans l'approbation et la ferveur du microcosme qui le met en place. Dans *Museums, Society, Inequality*, Mark O'Neill évoque l'absence d'une réelle volonté à partager de ce microcosme. ⁶ S'agirait-il d'un refus conscient d'une part des acteurs du musée de permettre l'élargissement de la culture ? Partant du constat selon lequel « s'il est incontestable que notre société offre à tous la possibilité pure de profiter des œuvres exposées dans les musées, il reste que seuls quelques-uns ont la possibilité réelle de réaliser cette possibilité »⁷, alors cette partie postule effectivement que le white cube est l'une des raisons à l'élection de ces « quelques-uns » qui seuls profitent de la possibilité de jouir pleinement des arts, en ce qu'il serait un outil de présentation rendant les arts difficiles d'accès, plutôt que donner accès à la difficulté des arts. ⁸

En fait, il sera subsidiairement question de répondre au constat de W. Benjamin, suspendu au-dessus de chaque conférence et de chaque nouveau musée ou nouveau programme scientifique, depuis le début du siècle dernier : que fait-on quand « les masses cherchent le divertissement, mais [que] l'art exige le recueillement »⁹ ?

⁴ Voir l'introduction de Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond*, vol. 2, 2013.

⁵ Julia Noordegraaff, dans le chapitre « *education through Identification* » (2004: 93). Cf. Annexe B : n° 29.

⁶ En ses termes originaux de Mark O'Neill : « the unwillingness to share ». Voir « The good visitor enough » dans *Museums, Society, Inequality*, Routledge, Londres, 2002. p.35.

⁷ Bourdieu et Darbel constataient ceci dès 1966 dans *L'Amour de l'art*, p.69.

⁸ Mark O'Neill, « The good visitor enough », 2002, p.32. En les termes originaux « Making access to difficulty or making Access difficult ? ».

⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.*, 2008, p.205.

Commençons par interroger le white du *Cube*. Le blanc, couleur « neutre » par excellence, car elle est liée en esprit à la couleur du support, permettrait l’effacement devant l’art, mais ne serait-elle pas plutôt la disparition de l’art, devant l’art ?

1. DES MÉFAITS DU BLANC LE PLUS BLANC

Sous couvert d’un semblant de neutralité,¹⁰ le blanc du *Cube* revêt simultanément plus de signification qu’une performance de Joseph Beuys. L’analogie entre le musée (même le plus contemporain) et le temple — le profane des foules et le sacré des arts — n’est plus à faire, mais, par ailleurs, soulignons que pour notre version occidentale du monde le blanc symbolise la pureté virginale et la bonté, accordées toutes en même temps à l’institution qui en pare ses murs. Le blanc est aussi synonyme d’un « chic » citadin. Imaginer une enfilade de pièces bigarrées dans un bâtiment quelconque ne renvoie pas la même image sérieuse et luxueuse qu’un espace clair, lumineux et homogène. Comme pour El Lissitzky, le blanc est aussi une affaire de force. Richesse, neutralité et puissance sont idéales pour le *Cube* dont le but est de laisser l’art régner, tout en soulignant puissamment son pouvoir par un bel écrin. Outre ces significations, est prêtée au blanc la capacité unique de présenter de manière optimale le plus grand nombre d’œuvres d’art. Ce chapitre vise à discuter de la validité de cette proposition : le blanc est-il vraiment la meilleure couleur pour la monstration d’œuvres modernes et contemporaines ?

Mais commençons par contredire le bénéfice économique de son usage. Contrairement à ce qui est pensé, le blanc n’est pas « moins cher » puisqu’il est beaucoup plus salissant : les traces de mains, de chaussures ou la poussière finissent rapidement par s’y détacher autant que les œuvres. S’il est souhaité que le blanc reste blanc, alors le mobilier d’exposition nécessite d’être repeint plus fréquemment que toutes autres couleurs. Ces coûts supplémentaires sont à combiner aux déplacements des œuvres et des risques encourus au cours de telles manoeuvres, à chaque nouvelle couche de blanc rajoutée.

Entrons désormais dans le vif du sujet. Couleur du support pour P. Pastoreau, elle est, avec le gris du métal, celle de base de l’industrie. Elle symbolise ainsi l’impersonnel, le sériel,

¹⁰ Autant que le white cube ne l’est, en fait, pas. Prenons l’exemple suivant : Pierre Guglielmina, traducteur de l’auteur américain Bret Easton Ellis, à propos du titre de l’ouvrage *White* récemment publié (Robert Laffont, 2018) qui dit précisément « l’avantage de “White” c’est que c’est un titre neutre, je dirai même neutre par excellence ». Avant d’après discussions avec son éditeur, le titre original choisi par Easton Ellis était pourtant « *White Male Privilege* ». À l’image du titre de ce livre, le blanc en général, est souvent un drap de neutralité posé sur un tas de choses que l’on ne saurait voir. Voir le podcast radiophonique « Pierre Guglielmina : la métafiction de Bret Easton Ellis », *La Compagnie des Auteurs*, diffusée le 1^{er} mai 2019 sur France Culture [en ligne].

l'industriel. C'est pourquoi, outre une hypothétique valorisation, elle assure au moins de ne pas trop impacter les couleurs des œuvres : « dans notre domaine [peintures aborigènes d'Australie contemporaines], les œuvres sont souvent très colorées et le blanc leur permet de mieux s'offrir au regard du visiteur. »¹¹

Aussi le blanc est-il perçu comme la couleur du didactisme. Nous l'avons vu dans les lignes et les actes de Gilman, de Dorner ou de Sandberg, et plus tard d'Hultén et de Dufrêne. Cette dernière fait l'analogie entre livres et expositions, ce à quoi nous nous empresserons d'ajouter qu'il est rare que les livres soient « blancs » ; les pages étant plutôt beiges, et cela depuis l'invention du papier d'imprimerie. Ainsi, comme le pensait Barr, pour divulguer un message le beige serait plus adéquat.

Ensuite, d'un point de vue encore plus pratique, le blanc est favorisé pour sa capacité à renvoyer la lumière basse et froide sélectionnée par les techniques d'expographie pour veiller à la bonne conservation des œuvres. Il permet effectivement un éclairage moindre, tout en continuant de garantir la clarté de l'espace. Comme le symbole cependant, tout n'est qu'affaire de goût¹², de perception et de formation du regard. Pour André Desvallées « [Le blanc] absorbe l'œuvre au lieu de la renvoyer puisqu'il renvoie lui-même la lumière au maximum. »¹³ Dans la galerie du 5^e étage du MNAM, il condamne l'éclairage pensé par Gae Aulenti qui, combiné aux murs blancs, éblouit plus qu'il ne conduit le regard, et fait baigner l'ensemble des œuvres de la salle dans une « purée de pois » dans laquelle il « faut forcer sa vue pour rester sur l'œuvre »¹⁴. Il ajoute également que « les œuvres à dominante claire se lisent mieux que les autres car l'œil doit effectuer une adaptation moins conséquente pour lutter contre l'éblouissement ». ¹⁵ Il est vrai que l'ensemble paraît terne et sombre malgré les murs blancs (Fig.71), et seules les œuvres aux tonalités très claires tirent plus nettement leur épingle du jeu (Fig.72).

Il en va de même pour les photographies et les dessins qui perdent toute puissance visuelle ainsi noyés dans « l'ambiance blanchâtre, voire grisâtre » ¹⁶ du MNAM. Leur petit format, leur

¹¹ Réponse donnée par Benjamin Curter (assistant de Stéphan Jacob à la galerie Art d'Australie • Stéphan Jacob à Paris) à la question posée à une dizaine de scénographes. S'en référer à l'annexe C.

¹² La seule chose qui eut été scientifiquement prouvée est que l'œil d'un homme occidental de 30 ans fatigue moins à la lecture du noir sur du blanc, que du blanc sur du noir. Et remarquons en parallèle que l'exposition rétrospective dédiée à V. Vasarely au MNAM et qui arbore des murs graduellement plus sombres à mesure que l'on avance dans le parcours ne fit pas face à des critiques sur la non-visibilité plus massives qu'à l'accoutumée.

¹³ André Desvallées, « Vérités premières de muséographie et de muséologie », 1986. p.33.

¹⁴ *Ibid.* p.36.

¹⁵ *Ibid.* p.36.

¹⁶ André Desvallées, 1986. p.37.

fragilité et la vitre qui les recouvre les empêchent d'être plongés en pleine lumière, mais alors en même temps que l'on souhaite éviter les reflets, ménageons un espace sombre, sorte de *camera oscura*, qui saura plus facilement mettre en valeur leurs discrètes tonalités. À ce sujet, Desvallées pense effectivement qu'il « est bien plus agréable de regarder des dessins exposés sur un fond noir — ou bleu marine foncé, comme au Pavillon de Flore »¹⁷ (fig.70).

Aussi est-ce là encore une affaire de cadre dont on ne peut nier qu'ils font beaucoup pour la réception visuelle des œuvres. En témoignent les peintures exposées en vis-à-vis *Guitare et compotier*, 1919, par G. Braque (dotée d'un cadre sombre) et *La vue sur la Baie* de Juan Gris, en 1921 (cadre blanc, cf. fig. 69a et b.). Le compotier de Braque, proprement encerclé, se détache plus facilement et accroche mieux le regard que la *vue de la Baie* de Gris étant délimité par les cadres blancs donnés en guise de base par Beaubourg.

Dans le cas des sculptures, au contraire des cadres blancs sur fonds blancs, il fut vu que les expositions temporaires osent plus rarement le « blanc sur blanc », mais l'exposition permanente n'y semble pas y voir un quelconque inconvénient. L'œil, si ! (fig. 73) Il lui est très difficile de recomposer proprement les contours et les volumes des sculptures qui se confondent avec leur pile blanche mate et l'environnement blanc mat qui les enclôt. C'est tout à fait ce que Catherine Chevillot, directrice des musées Rodin (Paris et Meudon) qui, en voulant « remettre de la couleur aux murs » (un vert olive, en l'occurrence de Meudon), voulait « éviter la disparition des œuvres »¹⁸.

Brandissant le même argument que Desvallées qui trouve le blanc trop puissant pour la bonne contemplation des œuvres, le directeur norvégien Hans Dedekam, puis A. Barr et son équipe favorisaient le beige. C'est aussi le choix opéré à la Royal Academy of Arts de Londres, à l'occasion de *A new Spirit in Painting* (1981). Les travaux très contemporains de Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Robert Rauschenberg, Mario Merz, Markus Lüpertz, K. H. Hödicke, Georg Baselitz, Balthus, Willem de Kooning, Hockney, Warhol, Malcolm Morley, et de Julian Schnabel, sont sur un fond beige et cela leur va très bien.

En dehors des seules considérations optiques, il y a une grande différence entre un blanc et un beige ou un bleu, un rose, un vert ou un marron très pâles. Le tout étant aussi de casser l'*apparente* neutralité :

¹⁷ *Ibid.* p.35.

¹⁸ Propos tenus et recueillis lors de l'édition 2018 du séminaire de muséologie de l'École du Louvre et de l'Université de Neuchâtel sur le thème des musées-ateliers.

Le blanc, c'était la non-intervention [...] Je trouve que le blanc a tendance à trop sacraliser les œuvres et fait taire une certaine émotion, qu'elle soit liée à un concept historique ou à la sensibilité d'un artiste.¹⁹

L'exposition *Lune*, au Grand Palais (2019), était l'occasion de voir des œuvres d'arts modernes et contemporains dans des espaces tout à fait « whitecubosclastes ». Ainsi y découvrait-on des peintures de Chagall, de Miró, de Dalí, mais aussi de Kader Attia et de Yinka Shonibaré, de Ann Veronica Janssens et de Roni Taharlev sur des fonds sombres, et leur visibilité et leur compréhension n'en étaient ni diminuées, ni travesties. Bien au contraire, elles étaient tout à fait à leur avantage (fig.75). Au musée d'art de Nantes, l'œuvre de Dalí, exposée sur un fond bleu marine, fonctionne très bien également. L'exposition *Félix Fénéon* (musée du quai Branly) et celle de la collection *Courtauld* montrent également des peintures très colorées, sur des fonds aux teintes absolument vives sans que l'œil ne soit choqué (verte, jaunes, rose, rouges, etc. Cf. fig. 74). Plus généralement, les œuvres du musée du Louvre, du Rijksmuseum d'Amsterdam, de la Reina Sofia de Madrid ou encore du Kunsthistorisches Museum de Vienne ne sont-elles pas largement perceptibles dans toute leur beauté, sans pour autant être exposées sur du blanc ? Pourquoi continuer alors à élever l'étendard de la « meilleure perception » quand celui-ci est contredit par les 90 % des musées restant ?

Lorsqu'elle aborde la cohérence du déroulement des parties d'une exposition Collette Dufresne-Tassé appuie sur le fait qu'une « rupture claire aide le visiteur à passer sans confusion à la partie suivante de l'exposition. »²⁰ Non pas que le white cube empêche cette rupture, mais l'ajout de couleurs différentes et/ou un jeu avec les formes du mobilier d'accrochage, permettent de signifier efficacement un changement net au visiteur ; et le langage de l'espace est plus direct sur l'esprit humain (qui n'a d'autre choix que de le prendre en compte), que le langage du texte qui, dans le white cube, serait seul informateur de la rupture. Or, tout comme il est rare de lire tous les textes, il est fréquent de ne pas lire entre les lignes du jargon de l'art et de passer à côté d'une éventuelle rupture symbolique voulue par le commissaire dans son discours. Toute exposition plus éloignée des arts contemporains use amplement du mobilier pour marquer le rythme du discours et c'est souvent ce qui facilite (car repose l'esprit) la compréhension plus abstraite des notions évoquées, ensuite, dans les textes. Pourtant, comprendre la formation des météorites n'est pas moins aisé que de

¹⁹ Propos d'Hubert Le Galle, designer et scénographe, dans « Faut-il souhaiter la fin du White Cube », article par Myriam Boutoulle dans *Connaissances des Arts* [en ligne], 27 décembre 2010.

²⁰ Colette Dufresne-Tassé, Marie-Clarté O'Neill, Dana Marin, « L'exposition temporaire thématique comme lieu de rencontre de la créativité des visiteurs et du conservateur », *Complutum*, Vol. 26, 2015, pp. 147-156.

comprendre l'importance du cubisme ²¹ dans une histoire de l'art donnée. Nous gagnerions en clarification et en significations à guider davantage le visiteur d'une exposition d'art contemporain par la forme du mobilier et la couleur du mobilier, comme cela est fait ailleurs.

Le blanc n'est pas à bannir, certaines de ses qualités étant réelles, si tant est qu'il soit utilisé non pas sous couvert de neutralité, mais comme une couleur à part entière. Pour la rétrospective Miró au Grand Palais (2018), exposé selon un white cube courant, Collette Dufresne-Tassé suggérait ceci : plutôt que de plonger l'intégralité dans un blanc terne, « douteux » et monotone, il aurait été pertinent de créer un sas d'un blanc très éclatant à l'entrée de l'exposition, afin de laver l'œil et de le préparer à la puissance coloriste du peintre. Les salles s'en suivant pourraient être colorées différemment pour faire spécifiquement ressortir les travaux exposés et éviter ainsi que le même blanc soit utilisé pour le triptyque des *Bleu* et pour celui du *Dernier jour d'un condamné* ; cet ensemble de trois toiles de grand format, à dominante blanche, se retrouve ainsi exposé dans un cube ouvert, blanc-grisâtre et, inévitablement le tout s'en voit profondément terni (fig.76).

D'autres possibilités sont encore envisagées qui concernent l'usage de mobilier et de cimaises transparentes. Après tout, le plastique (ou le verre) transparent n'est-il pas pour l'humain du XXI^e siècle la nouvelle couleur du support indifférencié ? Le musée de São Paulo l'exprime de la sorte selon un dispositif innovant et audacieux que l'on juge réussi (fig.64).

Il n'est pas pensé, ici, que les *black boxes*, dont une part de l'idéologie est similaire à celle du white cube, soient des alternatives véritables :

Les black boxes, ne sont pas l'opposé du white cube mais bien résultant d'une même attitude prônée mais cette fois pour l'aménagement des salles de spectacle et de cinémas. Murs, sols, plafonds, sièges devaient être le moins présents possible (le plus souvent noir) pour ne pas « influencer » le spectacle cinématographique ou théâtral. Parallèlement à l'attitude choisie pour les espaces muséaux, les anciennes salles qui possédaient une décoration très présente, dans des thèmes et des styles aussi différents que babyloniens, égyptiens, néo renaissance espagnole, néo-classique, etc. ont fait place à la nudité noire. L'apparat tant aimé ne plaisait plus, la salle n'existait plus, seul existait l'écran ou la scène éclairée et meublée. ²²

En revanche, au vu de ce qui fut dit plus haut, elles permettent de regarder une même œuvre habituellement exposée sur du blanc, différemment. L'exposition Victor Vasarely (2019) qui se concluait sur trois salles noires offrait une perspective des plus intéressantes sur les essais colorés de l'artiste lorsqu'il s'intéressait au cosmos ; ce n'aurait pas pu être mieux expliqué et démontré que de cette manière ; du blanc aurait été tout à fait contradictoire.

²¹ Référence est faite à l'exposition *Météorites* (au Muséum d'Histoire Naturelle) et à *Cubisme* au MNAM.

²² Définition donnée par le site *Spatialogie* : banque de données sur l'espace architectural et son influence sur l'homme. [en ligne]

Le white cube est sauvegardé au nom d'une sacralité de l'art et de la contemplation. Si le blanc n'est pas si idéal pour la perception des œuvres, l'expérience réalisée par l'artiste Fred Wilson via l'exposition *Room with a View : The Struggle Between Cultural Content and the Context of Art* (1987) démontre quant à elle l'utopie du *Cube* qui ne semble même plus apte à faire en sorte que notre regard accorde la sacralité désirée sur les arts qu'il contient. Il créa trois espaces : un white cube, une pièce qu'il fit ressembler à un « petit musée ethnographique » et un salon « tournant de siècle », dans lesquels il demanda à trente artistes d'exposer leur art. Des créations des trente artistes étaient présentées dans le white cube ; quinze œuvres ornaient la pièce mimant un musée ethnographique, et quinze ornaient le salon « tournant de siècle ». Les œuvres exposées dans l'espace tournant-de-siècle acquirent une certaine autorité qu'elles n'avaient pas particulièrement ailleurs, et plus spécifiquement, pas dans le white cube. De cet espace il dit au contraire qu'il avait quelque chose du laboratoire : « ça semblait froid, ça paraissait comme scientifique ». ²³ Cette froideur ressentie ne serait-elle pas une forme de barrière à la délectation ?

2. LE WHITE CUBE UNE BARRIÈRE PRATIQUE ET SYMBOLIQUE ?

À l'instar de l'usage du blanc dont l'efficacité réside plus dans l'idée que dans la pratique, l'intégralité du geste muséographique semble répudier le visiteur plus qu'il ne l'y convie. Le journaliste et écrivain suisse Allain de Botton écrit sans équivoque que « la façon dont l'institution présente l'art ne nous incite pas entrer en contact avec les œuvres. » ²⁴

Véhicule de liberté ou système autoritaire ?

En règle générale le musée peut-être interprété comme « une force disciplinaire sur les agents humains et non-humains qui circulent en son sein. » ²⁵ Tony Bennet [« The Exhibitionary Complex » ²⁶] et Carol Duncan (*Civilizing Rituals*) surent démontrer combien ce lieu imposait effectivement un comportement précis et contraignant aux organismes qui le

²³ En les termes originaux de Fred Wilson : « it looked cold, it looked sort of scientific » dans « Constructing the spectacle of culture », *Thinking about exhibition*, 1996, p. 252.

²⁴ Johan Idema citant Allain de Botton dans l'introduction de *Comment visiter un musée.*, 2015.

²⁵ Yuk Hui et Adeena Mey, « L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition », *Appareil*, n° 18, 2017.

²⁶ Article dans *Thinking about exhibitions*, 1996.

pénètrent. Le white cube dont le système est rigidifié par une vision unique de l'art et une façon tout aussi unique de la présenter l'est tout autant, si ce n'est plus. Silence, révérence et discrétion sont de mise, au nom d'une sacralité dont tout le monde n'éprouve pourtant pas le besoin. Aussi s'impose-t-il comme un dogme perpétuant une vision et un système de présentation unique, rejetant toute autre façon d'aborder les œuvres. Alors le white cube est-il vraiment véhicule de libertés dans l'appréhension des arts ?

En plus d'être restreint et restreignant, il peut être adjoint que le white cube est un système devenu autoritaire en ce qu'il n'autorise que très peu de changements en sa matrice, tout en imposant des règles qu'il est difficile de contrer, et qui font justement autorité, et contre lesquelles il faut pourtant redoubler d'effort pour s'élever. Catherine David parle d'un « manque de courage pour proposer des solutions imaginatives »²⁷, signifiant par là, le poids du dogme sur la mise en relation des arts avec leur public.

Silence et révérence

À la question de Marina Krylyschin : « pourquoi s'interdire, dans une exposition classique consacrée aux grands peintres, de prévoir un espace qui met en scène, de façon sensible et ludique, l'environnement de l'artiste ? » car après tout, « enfants et adultes, initiés ou non, chaque visiteur pourrait ainsi, à sa façon, négocier son rapport au savoir »²⁸, nous sommes tentés de répondre que c'est parce que l'art des grands maîtres est noble, c'est une chose sérieuse. Pourtant l'Histoire et la science ne le sont-elles pas tout autant ? La sacralisation des arts n'a de fondé que la recherche de leur légitimité constante, par un petit groupe d'individus qui décide d'en faire leur cheval de bataille du fait d'une sensibilité singulière. En d'autres termes : pour rivaliser face aux faits de la science et aux enseignements de l'Histoire, l'art a besoin de se forger un écrin de sacralité. Ce dernier trouve dans le white cube une épiphanie pratique et économique. Il n'en reste pas moins qu'ainsi, au lieu d'un espace ludique ou didactique, le white cube impose aux visiteurs silence et discrétion, et le poids du génie artistique pèse lourd pour ceux qui n'ont pas forcément l'esprit initié (ou le corps solide), quand il se fait attendre.

²⁷ Catherine David, Elizabeth Caillet (dir.) et coll. *L'art contemporain et son exposition*. 2003. p.66.

²⁸ Marina Krylyschin dans *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor*, 2004.

Au MoMA, Barr ne pensait son dispositif expographique que selon « un regardeur idéal immobile. Dans les expositions de Barr, le regardeur était censé correspondre à un standard spécifique et coller à un poids idéal. »²⁹ De plus :

Dans la représentation qu'il se fait d'un visiteur modèle construit à son image, le professionnel de musée, à son insu, projette sa propre attente. [...] Dur apprentissage parfois, que celui qui nous oblige à [...] reconnaître dans les visiteurs ces « autres » différents, aux attentes diversifiées, que révèlent peu à peu les champs nouveaux d'études sur la médiation, la réception, l'évaluation.³⁰

C'est donc pour un homme, blanc, diplômé, occidental, aux systèmes de références blanches et occidentales, de la classe moyenne à supérieure, mesurant entre 1,75 m et 1,85 m³¹ qu'il établit la ligne médiane de l'accrochage et celle du discours.

Or, le visiteur parfait n'existe que dans les fantasmes du commissaire d'exposition et son public n'est que partiellement similaire à son image.³² Outre ce que Nelson Goodman appelle le « vieux mythe de l'œil innocent » et qui rappelle qu'aucun œil ne peut recevoir d'information de manière tout à fait vierge³³, la diversité actuelle (et celle recherchée) des publics entre en contradiction avec ces principes idéaux. Tel qu'insistait le huitième numéro de *Public et Musée*, en 1995, « exit le visiteur type, le musée [doit se pencher] sur des hommes et des femmes réelles ». La sous-partie à suivre qui traite de l'aspect élitaire du système traitera du fossé que le conservateur oblige un public lui étant dissemblable à franchir, concentrons-nous simplement à relever que ce mode d'opération unique impose un public au formatage unique. Aussi :

Parce qu'il limite ou contrarie la lisibilité (et la compréhension) de nombreuses propositions contemporaines, cet espace classique s'avère très rapidement frustrant pour le spectateur qui doit alors se livrer à des contorsions physiques et mentales un peu exagérées [...] on ne lui donne pas les moyens d'articuler significativement.³⁴

En parallèle, le white cube effectuant le retrait du dispositif derrière l'œuvre, pour Julia Noordegraaf, cela induit aussi le retrait du visiteur allant jusqu'à une négation de soi devant l'art.³⁵

²⁹ En les termes originaux de Mary Anne Staniszewski : « ideal, standardized viewer », dans *The power of display*, 1998, p.66. Cf. Annexe B : n° 30.

³⁰ Claude Fourteau dans « Les attentes du public vis-à-vis des musées », *Le Regard Instruit*, 2000, p.196.

³¹ *Ibid.*

³² Voir à ce sujet Hanna Gottesdiener (et all.), « Image de soi, image du visiteur et pratiques des musées d'art », Direction des études du ministère de la Culture, 3 juin 2008, [en ligne].

³³ « La fin du musée », Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, Paris, L'éclat, 1990.

³⁴ Catherine David, dans *L'art contemporain et son exposition*. 2003. p 66.

³⁵ D'après les termes originaux Julia Noordegraaf : « strategy of self-negation and effacement » (2004: 192).

Ce peut, à nouveau, être perçu par ce visiteur à qui l'on impose le « retrait » comme un rejet de sa personne par le musée (son dispositif, en réalité).

Les photographies de présentation des musées (sur les sites Internet et les brochures) montrent souvent des espaces déserts (en white cube), alors que les expositions le sont très rarement. Le white cube n'a été conçu, là encore, que dans sa théorie idéale et l'on oublie qu'il est à la disposition d'un public fait de corps non transparents et habillés de matières colorées. Selon les principes du *Cube*, le vert bouteille de la veste du visiteur devant vous est une forme d'entrave avec votre rencontre avec l'œuvre (si ce ne sont les dix couleurs des dix vestes différentes des dix personnes entre vous et l'œuvre, fig. 88). Les idéaux du white cube en tant qu'espace parfait de contemplation meurent à partir du moment où le visiteur le pénètre. Ainsi peut-on affirmer que le visiteur est vu par le *Cube* comme la première entrave à son système. Ses fervents défenseurs tenteraient-ils d'aller contre le facteur humain et de créer une bulle autarcique et sévère ? Il est pourtant difficile de lutter contre le nécessaire engrangement de recettes et les principes de l'ICOM. Par conséquent, ne serait-il pas mieux de repenser le white cube en un système plus tolérant ?

Une vision unique pour une histoire de l'art unique

Sandberg ne disait-il pas que lui seul décidait de ce qui est art ou non³⁶, et Barr n'imposait-il pas sa subjectivité présente à l'objectivité de demain en organisant son propre schéma des courants modernes de l'art au musée ? Ayant suivi le classement de ses instigateurs, le white cube propose plus aisément une histoire de l'art chronologique, parfois monographique, mais toujours esthétique, plutôt qu'une histoire des formes et des couleurs, au travers de thèmes communs ou transversaux. Pour Sandberg, au Stedelijk Museum, l'exposition est « un exposé rationnel [...] En témoigne l'exigence que l'exposition se fasse selon des "raisons logiques" (ordre chronologique, parenté) et non "des raisons formelles" (symétrie, couleurs), ces dernières ne devant en aucun cas prévaloir »³⁷. En effet, les expositions de ce type (*Préhistoire*, *Cabinets de curiosités*, ou *Lune*, pour ne citer que des cas récents) ne reprennent pas le white cube qui ne peut compromettre sa technologie de l'esthétique avec des sujets en appelant à autre chose qu'à la vue seule et à l'étalage chronologique. Le *Cube* peut difficilement se faire l'hôte d'une histoire de l'art autre que

³⁶ Willem Sandberg (dir. du Stedelijk Museum à Amsterdam de 1938 à 1963) cité par François Mairesse, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, PUL, coll. Muséologie, 2002. p.175.

³⁷ Bernadette Dufrene. *La création de Beaubourg*, 2000, p.85, citant W. Sandberg « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art aujourd'hui », *Art d'aujourd'hui*, n°1, oct. 1950.

scolaire ; or la vocation du musée n'est pas de réexpédier ses visiteurs sur les bancs de l'école. Puis, ô combien pénétrer les arts par les histoires iconographiques qui l'habitent est passionnant ! Sans évoquer la plus grande capacité de cet abord à rassembler les publics les plus étrangers à la grande Histoire de l'art : à l'heure où beaucoup de gens trouvent l'art inutile, ne vaudrait-il pas mieux s'évertuer à démontrer en quoi l'art est relié aux préoccupations pragmatiques et quotidiennes de chacun telles que le temps, la cuisine, le rêve, la mort, la migration, le patrimoine ancestral, l'environnement, le textile, le numérique, la beauté, le cercle, les autres... Plutôt que de persister à croire que tout le monde puisse se passionner pour la fougue des Nouveaux Réalistes. Et c'est sans doute car nous ne le croyons plus véritablement que l'on se cantonne aux rétrospectives de grands maîtres (qui assurent la foule au portillon), plutôt que de multiplier les cas témoignant d'une approche par le thème (par exemple).³⁸

« L'espace blanc neutralisé sert à valoriser les œuvres ou à éviter une interprétation erronée », écrit maladroitement (selon nous) la doctorante Bo-Kyoung Lee³⁹. C'est pourtant de la sorte, qu'avec le temps et sans contestations, ce système hautement normatif s'est imposé dans les esprits. Sans preuve ou études quelconques corroborant son adéquation, il est tout de même perçu comme le seul donneur de leçon valable. Il induit qu'il n'y a qu'une seule façon de voir l'art, celle vouée tout entière à l'esthétique qu'il permet. En somme, ce système semble, de connivence avec les œuvres d'art, se monter et fonctionner comme une entité autonome stricte qui ne tolère qu'un type de public et impose une vision stricte de l'histoire de l'art. En 2003 Daniel Buren reprocha au commissaire Éric Troncy d'avoir (trop) signé son exposition *Coollustre* à Avignon⁴⁰ : le commissaire, pas plus que le grand public, n'a le droit d'interférer avec le système.

En résumé, une doxa qui persiste grâce à sa sous-estimation ?

L'« exposition d'art contemporain, d'ethnologie, d'arts et traditions populaires ou de sciences, dont les contours muséographiques héritent d'usages avérés et identifiables, et

³⁸ Notons par justesse que ces types d'initiatives se font de moins en moins rares, notamment après considération des exemples déjà cités, mais aussi avec l'arrivée prochaine de l'exposition *Darwin* au musée d'Orsay (2020) et qui réunira des œuvres autour du thème de l'Évolution, par exemple. Cependant, cela est plus timide dans le cas des musées d'art contemporain.

³⁹ Bo-Kyoung Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », dans *Marges - Revue d'Art Contemporain*, 05/2007, pp. 40-60.

⁴⁰ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.81.

suscitent de ce fait chez le visiteur des attentes et un mode de réception idoines. »⁴¹ Partant de ce principe, il n'est pas extravagant d'avancer qu'il en va de même pour les expositions d'arts modernes et contemporains. Ce qui est attendu c'est du white cube, et ce, dans toutes les catégories de public, quand bien même ce système n'est pas le meilleur. L'image type du musée d'art contemporain est le cube blanc, si une exposition est médiocre ou ennuyeuse, ce ne sera pas le cube blanc qui sera remis en cause, et les alternatives sont abordées par la presse que si elles ont franchement échoué. Le dogme est ainsi conforté par une méconnaissance nette de l'impact — et de l'importance — de la scénographie sur la réception des arts. La méconnaissance du public envers les formes expographiques et l'aspect « intouchable » du musée constituent aussi des façons pour le musée d'« imposer une compréhension autoritaire de la culture et du rapport à la culture »⁴². En effet, très peu sont les personnes, même dans les historiens de l'art et commissaires d'exposition, sachant qu'ils ont la possibilité (ou les moyens, ou la nécessité) d'exiger une présentation différente des arts.

Les interviews de Pierre Bourdieu et Alain Darbel soulignaient également que plus l'individu était éloigné du monde des arts et de la culture, moins il osait contredire et plus il approuvait les choix faits (et les prix d'entrée)⁴³. Puis :

[...] les visiteurs ne développent pas immédiatement une approche critique de la muséographie qui leur est proposée. [...] De manière générale, au cours de la visite comme à l'issue immédiate de celle-ci, les visiteurs semblent s'interdire majoritairement des jugements [...], ne possédant ou ne se reconnaissant majoritairement pas les aptitudes critiques nécessaires à une approche plus sémiotique de la présentation.⁴⁴

Pour bon nombre de visiteurs (connaisseurs ou non), une « bonne exposition » est donc simplement l'exposition de belles choses. Quant à ce savoir ce qui permet la bonne exposition de chose, belles ou non, il semble, pour l'heure, sous-estimé ou ignoré par une partie des commissaires d'exposition, à défaut ou à dessein.

⁴¹ Aurélie Mouton Rezzouk, *Histoire(s) d'exposition(s)*, 2016. p.169.

⁴² Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, 2009, p.21.

⁴³ « N'est-il pas significatif que, invités à donner leur opinion sur les œuvres et leur présentation, les visiteurs les moins cultivés accordent une approbation totale et massive qui ne fait qu'exprimer, sous une autre forme, un désarroi à la mesure de leur révérence ? « C'est très bien. On ne peut pas les présenter mieux qu'ils ne le sont ». « J'ai trouvé que tout est très bien ». De même, comme s'ils voulaient exprimer par là qu'ils savent apprécier ce que leur offre le musée à sa juste valeur, les visiteurs sont d'autant plus nombreux à juger bon marché le prix de l'entrée qu'ils sont moins cultivés. » Bourdieu et Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.84.

⁴⁴ Marie-Clarté O'Neill, Collette Dufresne-Tassé, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », *Culture & Musées*, n°16, 2010. p. 240.

Un système élitiste et élitaire ?

J. Glicenstein pense que « pour assurer une légitimité aux œuvres d'art, il fallait leur attribuer la plus grande dignité possible : une dignité égale à celle du pouvoir politique ou de la religion. »⁴⁵ Il en résulte que comme les dieux et les hommes puissants, les arts intimident. De surcroît, avec *L'Amour de l'Art* (1966), Bourdieu et Darbel n'hésitent pas à dépeindre sans vergogne le musée tel un moyen et une finalité élitiste, dirigé par des acteurs tout aussi élitistes. Il est ici pensé que le white cube, quand il n'en est pas directement à l'origine, aggrave encore ce constat. Ce système muséographique et sa technologie entièrement dédiée à la contemplation visent essentiellement une appréhension des arts par la délectation qu'ils sont susceptibles de provoquer chez le regardeur. Effectivement, en son sein, la rencontre se fait par la vue et le visiteur est avant tout un regardeur. Du fait de cartels discrets, si ce n'est dissimulés, l'information est délivrée dans un second temps. Le regard et l'esthétisme dominant sur l'intellectualisation et l'explication. Cependant, ainsi façonné, « l'esthétique s'y mue en une sorte d'élitisme social »⁴⁶ car « le plaisir esthétique en sa forme savante suppose l'apprentissage. »⁴⁷ Or, l'apprentissage n'est pas directement compris dans la formule. On le croit avec les expositions complètes et chronologiques (censées instruire le visiteur), mais il s'agit plus d'explications sur les arts présentés (superficiel), que d'une véritable compréhension de l'art (en profondeur) qui, elle seule, permet de rendre un public autonome.

Le « choc électif »⁴⁸ n'est pas donné à tous les visiteurs et ne suffit pas à rassasier tous les esprits (même ceux des connaisseurs qui sont les premiers à exiger quelques informations supplémentaires). Disposer l'art dans un white cube suppose que la rencontre esthétique est la seule qui vaille pour comprendre les œuvres, et inclue *de facto* une universalité fictive de l'art. Si pour Kant, « le beau est ce qui plaît universellement sans concept », ce qui plaît est pourtant bien souvent ce dont on a le concept ; et même, *seul* ce dont on a le concept peut plaire avancement Darbel et Bourdieu. Tout le monde n'est pas capable de pleurer devant les œuvres de Mark Rothko⁴⁹ et pour permettre un accès aux non (ou pas

⁴⁵ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.31.

⁴⁶ Brian O'Doherty, *White Cube.*, p.106.

⁴⁷ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.162.

⁴⁸ « Ce discours récurrent de l'art pour l'art et de la compréhension des œuvres par la seule force de l'imposition de leur puissance se réfère à la conception, héritée de Malraux, du choc électif. La mise en rapport physique d'une œuvre remarquable et d'un individu suffirait à produire la conversion de celui-ci et la reconnaissance de la grandeur. » Detlef Hoffmann (1992, p.387) cité par Serge Chaumier, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, n° 16, 2010, p.22.

⁴⁹ Tel que le peintre l'écrit lui-même dans *La Réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2015.

encore) connaisseurs, il faudrait ainsi diminuer la prédominance de la contemplation au profit d'un peu d'espace rendu à l'explication sur le fonctionnement de l'art :

Les visiteurs des classes populaires sont bien placés pour savoir que l'amour de l'art naît des longues fréquentations non du coup de foudre : « Aimer à mort du premier coup, oui, ça existe, mais pour ça faut avoir lu d'abord, surtout pour la peinture moderne » (ouvrier, Lille).⁵⁰

Notons que par « classe populaire », Bourdieu et Darbel supposent quelqu'un d'éloigné du public type de la culture ; ne faisant pas partie d'une élite. Le public du musée qui est « théoriquement et pratiquement lié à un monde (européen), à une classe (la classe bourgeoise cultivée) »⁵¹ selon le penseur Stanislas Adotevi est, en substance, composé d'individus de la classe moyenne à supérieure (professeurs, cadres, etc.) et d'étudiants (fig. 77)⁵².

Les membres des publics ne faisant pas partie de cette « caste » sont invités à venir, mais ne sont pas aidés à comprendre : « le peu d'explications apportées en complément des objets [permet] une répartition implicite des visiteurs, entre ceux qui [...] maîtrisent le monde des références, et les autres, les « intrus ». »⁵³ Un Lillois disait : « j'aimerais pas être tout seul, mais avec quelqu'un de qualifié. Autrement on passe et on ne voit rien. »⁵⁴ Cette remarque montre que ce que le public recherche ce sont des informations et non pas d'abord une contemplation, car le « voir » passe d'abord par le « comprendre quoi et comment voir ». En dépit de cela, « les musées d'art contemporain (l'art que le public a généralement le plus de mal à apprécier) continuent de s'opposer à tout effort de clarification des œuvres exposées [...] »⁵⁵. Et bien que certains, tels que les ministres Malraux et Lang à qui l'on doit la codification de l'actuelle organisation de la culture, soient véritablement convaincus de cette universalité sensible, bon nombre des acteurs muséaux ont pourtant bien été mis courant (par bon sens, ou par Bourdieu) que « l'œuvre d'art considérée en tant que bien symbolique existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer. »⁵⁶ Malgré tout, ce système est perpétué et c'est à peine si les activités de médiation sont renforcées en conséquence (ce qui pourrait satisfaire plus de publics). Ainsi, se

⁵⁰ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.91.

⁵¹ Stanislas Adotevi, « Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », *Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM*, Grenoble, 1971., p.19-30. repris dans Mairesse, *Le musée temple spectaculaire*, 2002, p.94.

⁵² Ceci est corroboré par les 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, rapportés en fig. 77.

⁵³ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.21.

⁵⁴ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.88.

⁵⁵ Michael Conforti dans « Tradition éducative... », *Le Regard Instruit*, 2000, p. 66.

⁵⁶ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.71.

pourrait-il que l'usage du white cube renforce la volonté d'une partie des acteurs de (se) garder le monopole du déchiffrement ?

Déjà à la fin du XIX^e siècle les prémisses d'une sacralisation et d'un isolement de la pièce d'art pour seule délectation, donnaient lieu à la bataille entre la contextualisation et la contemplation. Aussi cet affrontement portait-il déjà les étendards d'une élite contre le reste du peuple : à propos du Boston Museum's of Fine Arts (Gilman en était son directeur) John Cotton Dana dit que c'est un « "musée du regard" servant le fétichisme de la culture par les classes privilégiées »⁵⁷. Cette utilisation consciente en vertu d'une seule classe de la population se poursuivait dans les années 1960 quand Bourdieu décrivait les conservateurs parisiens « très peu enclins au rôle d'administrateurs et, plus encore, de pédagogues (...) »⁵⁸. C'est pourquoi aujourd'hui encore : « le parcours est pensé [...] comme un mode opérant, et parfois suffisant, d'adresse au public [et que] c'est le raisonnement qui sévit encore dans beaucoup de musées d'art contemporain, où le commissaire estime que le choix de l'accrochage suffit à faire médiation »⁵⁹. Aussi le constat de Mairesse, construit à partir de la philosophie de Kant et des reprises qu'en font Bourdieu et Darbel, permet d'affirmer qu'éloigner l'information est un moyen d'éloigner la noblesse de l'art du goût barbare ; et surtout, qu'il y a volonté de hiérarchiser un jugement que l'on considérera supérieur à un autre, dont on ne veut, en fait, pas dans l'enceinte du musée ⁶⁰ :

On oublie trop souvent que l'importance accordée à la délectation est le fruit d'une réflexion philosophique sur l'originalité du plaisir esthétique, plaisir que l'on ne saurait confondre avec un plaisir vulgaire comme le plaisir de manger (alimentaire) ou celui de se reproduire (sexuel). [...] Le musée devient alors une sorte de stimulant d'un plaisir raffiné, réputé, réservé exclusivement à quelques heureux élus dont la sensibilité est si subtilement aiguisée qu'elle peut se satisfaire d'objets symboliques. ⁶¹

Opposé au :

Goût des classes populaires [qui] se définit, à la façon de ce que Kant décrit dans la *Critique du Jugement* sous le nom de « goût barbare », par le refus ou l'impossibilité (il faudrait dire le refus-impossibilité) d'opérer la distinction entre « ce qui plaît » et « ce qui fait plaisir » et, plus généralement, entre le « désintéressement », seul garant de la qualité esthétique de la contemplation, et « l'intérêt des sens » qui définit « l'agréable » ou « l'intérêt de la Raison ». ⁶²

⁵⁷ [ang. « gazing museum » serving the culture fetishes of the privileged classes »] Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p.20. « gazing museum » et « culture fetishes » sont des expressions de John Cotton Dana que McClellan cite.

⁵⁸ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.142.

⁵⁹ Serge Chaumier dans « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011, p.46.

⁶⁰ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.71.

⁶¹ François Mairesse, Bernard Deloche. « La question du jugement sur les expositions d'art. », *Culture & Musées*, n°15, 2010. p. 27.

⁶² Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.71.

Dans un même ordre d'idée, ne pas divulguer trop d'information sur l'œuvre peut être interprété comme une « précaution envers un rabaissement de son objet »⁶³, ainsi s'agit-il étrangement d'espérer que l'esprit de l'homme s'élève sans que les moyens lui en soient donnés, plutôt que d'explicitier un objet issu de sa production.

Si « la question est de savoir qu'est-ce qui est montré exactement et à l'avantage de qui ? »⁶⁴, et que nous l'enrichissons de « comment c'est montré (et à l'avantage de qui) ? », alors la réponse est nette : sont montrées des œuvres dont la signification relève d'un concept abstrait et qui n'est pas directement accessible ; selon un mode de présentation qui complique leur appréhension intellectuelle et contextuelle, pour ne permettre que leur appréhension visuelle ; à l'avantage de ceux qui possèdent l'entraînement du regard suffisant pour l'appréhension exclusivement visuelle (et la compréhension intellectuelle qui en découle).

Comme Bourdieu, nous admettons qu'il soit « naturel que le conservateur que n'anime pas l'esprit de mission et qui est soucieux avant tout d'éprouver immédiatement le succès de ses efforts, mesurés au nombre de fidèles recensés, s'adresse en privilège aux catégories les plus riches en dévots »⁶⁵, mais dans le seul but de souligner le cercle vicieux de la chose. Comment les dévots peuvent-ils se diversifier si ce sont toujours les mêmes types d'esprits qui sont convoqués ?

Ou peut-être est-ce pour se prémunir de ce qu'énonce le biologiste généticien Albert Jacquard quand il dit que « rien n'est plus exigeant qu'un public populaire qui a compris qu'il peut comprendre »⁶⁶. L'usage du white cube n'aurait ainsi d'autre visée que celle d'octroyer le « monopole de la manipulation des biens de culture et des signes institutionnels du salut culturel »⁶⁷ à ceux qui les génèrent et en tirent un statut élevé dans la société dans laquelle ils évoluent.

Les rédacteurs du rapport Guette (1975) qualifiaient le Centre Pompidou d'« élitaire » et Bernadette Dufrêne affirme que si « Beaubourg n'est pas précisément un produit grand public »⁶⁸ c'est car l'idée y serait de former une « aristocratie populaire sur le modèle de

⁶³ Serge Chaumier, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'oeuvre et de sa réception. », *Culture & Musées*, n°16, 2010, p.23.

⁶⁴ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, 2009, p.84, citant Bernard Blistène.

⁶⁵ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.136.

⁶⁶ Le scientifique et essayiste Albert Jacquard cité par Brice Couturier dans « La novlangue, instrument de destruction intellectuelle », émission radiophonique diffusée le 6 juillet 2017 sur Radio France Culture [en ligne].

⁶⁷ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.167.

⁶⁸ Bernadette Dufrêne. *La création de Beaubourg.*, 2000, p.131. citant le rapport Guette, 1975 et Jacques Perriault, *La Logique de l'usage, Essai sur les machines à communiquer*, Paris, Flammarion, 1989, p. 198.

l'aristocratie sociale ». ⁶⁹ Nous ne sommes pas bien certain de ce que veut dire cette phrase puisque « aristocratie » est profondément antinomique avec « populaire », mais c'est peut-être de cette contradiction entre une volonté absconse et les faits que, 40 ans plus tard, Beaubourg présente toujours ses collections selon le principe qu'une élite a conçu pour elle-même.

Plus qu'un isolement de l'individu laissé seul avec l'esthétique d'une œuvre ; plus que l'éloignement de l'explication et de l'information susceptibles de délivrer des clefs à un (trop) grand nombre (ou d'abaisser l'objet à la compréhension du tout venant) ; le white cube englobe tout un mécanisme de comportements orientés à l'unisson vers la restriction de l'appréhension des arts pour un tout petit groupe.

Ajoutons par exemple un peu de « jargon d'art », très présent au sein des galeries d'art et des musées d'art contemporain, tandis que les musées de sciences ou d'Histoire proposent plus facilement des glossaires ou des index dans le parcours. Le jargon avait été interprété comme une façon de distancier son utilisateur d'une création sur laquelle il n'a pas le recul nécessaire. Il peut aussi agir de la manière suivante : « le discours n'a pas ici d'autre fonction que de donner à celui qui le profère les raisons d'une adhésion inconditionnelle à une œuvre dont la raison lui échappe. » ⁷⁰ Ce serait là une façon de garder le public à distance et de réserver l'art à une sphère de sachants. L'expert littéraire Brice Couturier ne disait-il pas « Le jargon : pseudo scientifique visant à donner un air de neutralité à des arguments en réalité idéologiques » ⁷¹ ?

Enfin, agrémentons le tout d'un peu de ce que Glicenstein nomme la « connivence ». C'est une situation « qui a pour effet pervers que des artistes que l'on a convaincus de leur excellence, et qui à ce titre sont très contents d'être exposés au musée, ne veulent bien souvent s'adresser qu'à une élite (avec un minimum de médiation) ». ⁷² Il sous-entend par là tout ce que ce chapitre propose au débat, à savoir, la création d'un microcosme évoluant à son aise dans un white cube (aussi matériel que mental) et s'isolant ainsi d'une masse qu'il ne saurait admettre à ses côtés aussi facilement qu'une partie de ses membres le prétend.

D'après la pensée d'autres acteurs du musée qui pensent que l'exposition a pour « mission première [...] d'être au service de l'art, avant d'être au service des œuvres »⁷³, l'exposition ne

⁶⁹ Bernadette Duffrène. *La création de Beaubourg.*, 2000, p.131.

⁷⁰ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, 1966, p.84.

⁷¹ Brice Couturier, « La novlangue, instrument de destruction intellectuelle », diffusion originale le 6 juillet 2017 sur Radio France Culture.

⁷² Il note aussi que ce fut justement le titre d'une des biennales de Lyon (tenue à La Sucrière). Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.81.

⁷³ Claire Lahuerta « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique*, 2013 [en ligne], p.1.

devrait-elle pas être conçue pour l'appréhension de l'Art par tous, plutôt que pour la sacralisation des œuvres une à une ? Suivant cette logique, le white cube ne peut persister avec l'aplomb du dogme, et doit être reconsidéré plus souvent pour ce qu'il est, ou ce qu'il renvoie.

Autoritaire ? Peut-être est-ce seulement l'effet dogmatique et omniprésent qui renforce l'idée. Néanmoins, plutôt que l'unicité des individus grâce à l'art, il demeure un système adepte du parti unique : unique dans son orientation, puisqu'il n'y a qu'une seule façon d'y voir l'art ; unique dans son élection, puisqu'il n'y a qu'une bonne façon de montrer l'art ; unique dans son appréhension, puisqu'un seul groupe d'individus déterminés peut en tirer un réel bénéfice.

3. REDONNER ACCÈS ET REDYNAMISER L'HISTOIRE DE L'ART

Introduction : l'utilité de redonner accès et de redynamiser, par moins de « neutralité ».

Il fut assez vu désormais qu'une multitude de couches de peinture idéologiques recouvre les murs du white cube, pour affirmer que sa neutralité, si idéale soit-elle, n'existe ni dans la théorie, ni dans la pratique. Une fois accepté que « l'idéal de neutralité est un leurre »⁷⁴, il s'agit de constater que ce geste muséographique est aussi imparfait que tous les autres ; à ceci près qu'il dissimule ses défauts élitistes derrière une apparente flexibilité permissive. Puisqu'il ne diffère pas des autres propositions scénographiques, pourquoi ne pas piocher en elles afin de donner un coup de frais, une impulsion nouvelle, un regard véritablement plus accessible, voire plus adapté, sur les arts ?

Et après avoir également accepté que l'exposition, qui est forcément un parti pris, est une orientation donnée aux arts, white cube ou non, il s'agit aussi de rompre l'idée que ce système incluait dans sa matrice et selon laquelle « les chefs d'œuvres parlent d'eux-mêmes et n'importe quelles tentatives pour parler en leur nom ne peut que compromettre leur intégrité. »⁷⁵ Le white cube oriente selon un regard sacralisant et sacralisé qui n'est pas forcément celui que l'artiste souhaitait pour sa création. En cela il attaque son intégrité au

⁷⁴ Et c'est là le (seul) critère du *Cube* sur lequel personne ne semble foncièrement dupe. Suivant le cheval de bataille principal de BOD, beaucoup reconnaissent que la neutralité du white cube ne peut, au mieux, qu'être feinte, mais que dans les faits, il n'en est rien. Comme tout geste d'exposition, il est un parti pris qui en raconte aussi long sur nous que les œuvres qu'il expose. Pour la citation, voir Marc Maure dans *Scénographier l'art contemporain*, 1986. p. 17.

⁷⁵ Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p.25, (Cf. Annexe B : n° 31). Notons que l'auteur parle en ces termes dans l'optique de décrier l'idée et non de la corroborer.

même titre qu'un dispositif de présentation en apparence plus intrusif (plus coloré, plus didactique, ou plus explicatif...).

Vouloir, par le white cube, perpétuer « l'idée qu'il serait possible d'immuniser l'objet d'art contre les contaminations de la mode, de l'économie du social ou du politique »⁷⁶ n'a de sens que pour celui qui souhaite se faire artiste par dessus les artistes en éradiquant (ou amoindrissant) les significations des œuvres, puisque l'art *est* l'économie, la mode et le politique. Hans Haacke rappelle bien qu'« il n'y a cependant pas d'artistes qui soient immunisés contre les effets ou les influences du système de valeurs sociopolitique de la société dans laquelle ils vivent et dont participent toutes les forces culturelles ; il est sans importance qu'ils ignorent tout de ces contraintes ou qu'ils en sachent quelque chose ».

Dans la première moitié du XX^e siècle, Philip Youtz avertissait pourtant : « les leçons d'appréciation esthétique ont échoué, car elles négligeaient la grande richesse de la culture et firent de l'art une idole. »⁷⁷ Poursuivant la métaphore, doit-on respecter le saint ou sa mission? Doit-on respecter l'intégrité de l'art pour lui-même, ou celle du rôle qui lui fut alloué à savoir « élever les âmes »? Il est ici pensé que c'est sa mission qui doit être respectée plus que l'œuvre en elle-même, car cette dernière n'est qu'un outil à cette mission globale.

Enfin, peut-on encore prétendre au règne de la contemplation au regard d'une pièce de César, par exemple ? À la rencontre du *Pouce* (1965) ou des productions des Nouveaux Réalistes en général, ce n'est certainement pas le déferlement de couleurs, la sublimation des passions, ou l'empire des formes pour lesquels le white cube fut instauré qui se produit. Non, c'est un autre jeu mental qui s'active et c'est celui de l'inclusion, ou non, de l'œuvre dans notre système de référence : « en quoi fait-elle écho à nos valeurs », « en quoi ça nous parle », « est-ce que l'on aime, et en vertu de quoi ». N'étant pas un objet de beauté, ni un objet dont l'artificialité n'est pas équivoque, le contexte et l'explicitation du sens sont primordiaux pour que l'œuvre fasse œuvre en nous.

Dans la lignée de John Dewey qui voit l'art comme étant compris dans une expérience et non pas comme l'expérience elle-même, Glicenstein écrit que ce dont on se souvient ce n'est pas tant de l'art en lui-même, mais de notre rencontre avec lui.⁷⁸ Tel postulat induit la création d'une rencontre véritable, d'une présentation réelle et affirmée, au lieu d'un retrait lassant du dispositif derrière un art simplement montré. Chaumier le résume ainsi :

⁷⁶ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.31.

⁷⁷ Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p. 24, citant Philip Youtz alors directeur du Brooklyn Museum dans « Museumities », *Journal of Adult Education* 6, 1934. Cf. Annexe B : n° 32.

⁷⁸ « Et bien que tout amateur d'art s'en défende, il ne parle pas d'une œuvre d'art en elle-même mais de sa rencontre avec elle » écrit Jérôme Glicenstein dans *L'art: une histoire d'expositions.*, 2009, p.10.

Si l'on peut apprécier le rapport à l'objet authentique, l'exposition ne peut plus être ou redevenir un lieu de simple monstration. Elle ne peut plus se contenter de montrer, elle doit démontrer, accompagner et construire un rapport inattendu.⁷⁹

Mais la démonstration ne passe pas inéluctablement par l'utilisation de procédés infantilisants où l'explication dominerait au point de ne considérer l'art que comme un témoin du discours. Tout en restant le centre de ce dernier, l'art peut néanmoins être enrichi de son contexte et d'une trame narrative physique (scénographie) et mentale (discours) qui ose franchement orienter l'œuvre (lui donner un axe d'expression). C'est un peu comme si la transcendante portée des arts géniaux créait une sorte de complexe de l'orientation, une peur de la contextualisation, qu'il serait question de dépasser.

Ainsi ajouterons-nous ce que Chaumier écrivait quelques années plus tôt :

[...] faire réfléchir, produire des prises de conscience, amener à de nouvelles perceptions, voilà qui est motivant. Dans ce sens, l'exposition qui ne fait que délivrer des savoirs et produire des synthèses de connaissances ennueie.⁸⁰

Contre l'ennui

Outre la « situation d'échec »⁸¹ (et le désintérêt qui en résulte) que peut provoquer le musée qui perpétue un schéma unique et qui se contente de montrer, il provoque également un ennui pas tout à fait éloigné de celui qu'évoque Chaumier, juste en amont. Il est vrai que la reconnaissance des pairs vaut plus d'avancement dans une carrière de conservateur que l'avis du grand public, et qu'ainsi, la volonté de parler à l'élite du musée est plus importante pour le commissaire d'exposition que de plaire à un grand nombre. Pourtant, en dehors de l'exclusion de tout un pan de la société, le white cube génère effectivement aussi de l'ennui dans son public d'adeptes qui peut, bien qu'il soit un connaisseur, espérer continuer à développer son savoir tout en sortant des sentiers battus. Même quand il possède les clefs de lecture, un connaisseur demeure un visiteur à la capacité de concentration limitée. Mieux, sa constitution d'amateur des arts suppose probablement un esprit résolument curieux, configuré pour ne pas être dérangé par les extravagances les moins terre-à-terre. Pour une telle conception, la succession de différentes salles sur un même modèle de présentation (comme au MNAM), ne

⁷⁹ Serge Chaumier, « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », *La Lettre de l'OCIM*, 2013, mis en ligne le 29 novembre 2015 [en ligne].

⁸⁰ Serge Chaumier, « La muséographie de l'art. », 2010, p. 37.

⁸¹ « Le risque de la confrontation à l'œuvre qui conduit le visiteur à s'analyser comme sujet susceptible d'affirmer ses goûts, d'éprouver des émotions et d'exercer son sens critique, expérience que certains n'arrivent pas à éprouver et qui les met en situation d'échec. » Voir Hanna Gottesdiener (et all..) « Image de soi, image du visiteur... » [en ligne].

peut satisfaire pleinement que celui qui les traverse au pas de course. Celui qui y flâne finit par avoir le regard brouillé de si peu de renouvellement.

Contre l'uniformisation

En plus de l'ennui, du rejet, de l'élitisme et du manque d'accès qu'induit l'idéologie puissante et élitaire du white cube, évoquons le fait que l'uniformisation des propositions ne profite pas non plus aux arts. « Pourquoi devrait-on s'attendre à ce que le public se diversifie quand le musée lui-même ne le fait pas ? » demande Andrew McClellan...⁸² En effet, « alors que l'art s'est réinventé de multiples façons à travers ce demi-siècle [...] les musées, eux, continuent de nous montrer l'art de la même manière monotone et minimaliste »⁸³ affirme l'essayiste J. Idema. ; tandis que singulariser les espaces indépendamment les uns des autres permet une rencontre chaque fois nouvelle et permet de lutter contre les attitudes énumérées en début de paragraphes (l'ennui, le rejet, le manque d'accès...).

De plus, « développer de nouveaux formats d'exposition est aussi un moyen d'autoriser une expérience plus précise des propositions des artistes »⁸⁴ rappelait Catherine David. Cela est confirmé par les propos de l'artiste peintre Charles Hascoët :

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... !⁸⁵

Plus qu'un moyen intéressant ou un parti pris valable, la diversification des formes est nécessaire pour plusieurs acteurs des arts et de la culture : « qui veut faire de bonnes expositions ne doit pas procéder de manière stéréotypée »,⁸⁶ écrit Katharina Hegewisch ; et « toute nouvelle présentation devrait rechercher une sorte de valeur ajoutée, une avancée par rapport à ce qui a précédé », pensait Jan Hoet.⁸⁷

Outre aussi le fait évident que la troisième exposition du mois dans un white cube a de quoi lasser l'habitué des expositions (la purée de pois des galeries permanentes du MNAM s'étendant dans l'esprit, à l'intégralité des propositions faites selon un même modèle), il est également important que les expositions divergent entre elles afin que l'on en garde un

⁸² Andrew McClellan, *Art and its Publics.*, 2003. p.38. Cf. Annexe B : n° 33.

⁸³ Johan Idema, *Comment visiter un musée.*, 2015, p.8.

⁸⁴ Catherine David, Elizabeth Caillet, *L'art contemporain et son exposition.*, 2003. p.74.

⁸⁵ Réponse de l'artiste peintre, Charles Hascoët sollicité à l'occasion de cette étude. Cf. Annexe C.

⁸⁶ Katharina Hegewisch, « Un médium à la recherche de sa forme... », *L'art de l'exposition.*, 1998. p. 31.

⁸⁷ Jan Hoet (artiste et commissaire d'exposition, 1936-2014), « Chambre d'amis, Gand, 1986 », *L'art de l'exposition.*, 1998. p. 417.

souvenir marquant, à long terme. Pour une personne moins coutumière, la singularité d'un espace permet une meilleure mémorisation des informations contenues.⁸⁸ Ainsi, si le but est véritablement d'éduquer un public, alors ce principe devrait être une des bases de l'expographie. Varier les formes est également l'une des façons, si ce n'est la meilleure d'entre elles, de lutter contre l'ennui du visiteur et ceci, qu'il soit sachant ou non.

Bien sûr, la valeur ajoutée dont parle Jan Hoet ne doit pas être gratuite ; « le tout dans l'audace, c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin », ⁸⁹ disait Jean Cocteau. Le « trop loin » consisterait peut-être ici à tomber dans le tout à l'*edutainment*⁹⁰, le ludique ou le spectaculaire à tout prix tel que l'« exposition d'art » *Toutankhâmon* (2019) le fait. Il s'agit d'un débat dans lequel nous n'entrerons pas ; résumons simplement qu'en matière d'art le tout est de savoir comment « dénaturiser sans dénaturer » ⁹¹ et que, tout en gardant rigueur et profondeur du discours, il est possible d'interférer un peu davantage avec les œuvres en leur donnant un cadre d'expression supplémentaire par la scénographie, par exemple⁹². Beaucoup d'acteurs du musée oublient peut-être que le spectre du spectaculaire est large et que sortir un tant soit peu du white cube, ne donnera pas inévitablement lieu à un simulacre de Disneyland. En somme, pour parer à l'uniformisation, il est possible de simplement accepter d'orienter davantage le discours selon des propositions plus audacieuses et moins scolaires, et d'autoriser un peu plus de contexte dans la monstration d'une histoire de l'art moins figée.

Équilibre entre mise en valeur et mise en situation

La majorité des penseurs de l'exposition s'accorde à reconnaître que le regard et la capacité à ressentir un absolu de sublime ne sont pas les seules activités que le cerveau du visiteur effectue au cours d'une visite. Par les raisons évoquées au cours de l'étude, le geste muséographique du white cube suppose pourtant que c'est tout ce qui a besoin d'être stimulé.

⁸⁸ Voir Colette Dufresne-Tassé et André Lefebvre, *Psychologie du visiteur de musée : Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Hurtubise HmH, Montréal, 1995.

⁸⁹ Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin : Notes autour de la musique*, [1918] Paris, Stock, 2009.

⁹⁰ Néologisme qui pourrait être traduit en français par « loisir éducatif ». Plus de détails sont donnés dans le glossaire, à l'annexe E.

⁹¹ Locution empruntée au rapport du Centre Pompidou « Intrigant Visiteurs », écrit par Christophe Evans, pour le Service études et recherche de la bibliothèque du Centre Pompidou, 2007.

⁹² Des expositions d'arts autres que du XX^e n'hésitent pas à recourir à cela. On prendra pour exemple les expositions du Petit Palais (*Fernand Khnopff*, *Anders Zorn* ou encore *Oscar Wilde*, cf. fig. 79) qui accompagnèrent leur discours de décors visibles (mais pas grossiers) afin d'enrichir d'un cadre d'expression supplémentaire les œuvres qui se retrouvaient dans l'ébauche de la demeure du symbolisme belge et permettaient, sans mots ou texte additionnel, de comprendre les formes grandioses qui l'entouraient.

Robert Vischer, puis J. Dewey, C. Merleau-Ponty ⁹³ et à leur suite C. Dufresne-Tassé, C. Duncan, A. McClellan ou encore le neuroscientifique Pierre Lemarquis ⁹⁴, démontrent que l'art réside dans l'expérience que l'on fait avec une œuvre, et qu'au cours de cet instant ; l'histoire, le souvenir, l'imagination, l'affectif et l'empathie du visiteur entrent tout à la fois en ligne de compte. Dufresne-Tassé indique bien que l'observation est primordiale, mais, suivant les principes premièrement énoncés par Dewey, elle souligne qu'une exposition d'art doit savoir combiner l'*agir* (faire appel à ses références, à sa mémoire, mettre en relation) et l'*éprouver* (fonctionnement affectif et émotionnel) ⁹⁵. C'est l'*Agir* qui permet la production de sens chez le visiteur et stimulent les savoirs. L'émotion n'est donc pas la seule réaction que le cerveau éprouve devant l'art. Qui plus est, sept autres réactions ponctuelles possibles l'accompagnent⁹⁶, et ceci que l'on soit un fin gourmet des arts du genre de Malraux, ou bien un jeune peu intéressé par ces questions. Puisque c'est activer l'*agir* qui permet la production de sens, c'est au moins à moitié l'*Agir* qui permet « d'éduquer des foules » et c'est donc sur cela qu'il faut miser si l'on souhaite être cohérent avec le discours de démocratisation culturelle.

Aussi l'homme reste-t-il guidé par ses schémas mentaux et ses instincts, plutôt que par l'appel de la beauté :

Nous avons récemment mesuré la force de l'habitude de marcher vers la droite, qui apparaît dans le comportement des visiteurs de musée. Cette tendance s'avère si forte que les murs de gauche dans les grandes salles et galeries constituent des lieux d'exposition remarquablement plus faibles que les murs de droite. Rien ne permet de penser que le simple mérite esthétique ou l'importance scientifique compenseront cette habitude spatiale bien définie. Le conservateur doit décider quels objets de l'exposition méritent le plus l'examen individuel et il doit tirer avantage du parcours naturel de ses visiteurs. ⁹⁷

Ainsi prétendre à la délectation pure et dure par la voie de la contemplation, relève presque du mythe. Lui dédier un écrin, le *Cube*, n'est autre que reproduire le temple, en faits et en esprit.

De surcroît, Dufresne-Tassé rappelle qu'une exposition esthétiquement agréable est tout de même un moyen efficace pour capter le visiteur. Puisque l'on ne nie pas les qualités

⁹³ Référence est faite à la thèse de doctorat du philosophe allemand intitulée « Sur le sens optique de la forme : une contribution à l'esthétique » (1873) qui théorisa le terme d' « empathie » [all. « Einfühlung »]. Pour Dewey : *Art as Experience* (1934) et pour Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception* (1945).

⁹⁴ Son ouvrage *Portrait du cerveau en artiste* (Odile Jacob, Malesherbes, 2014) permet un approfondissement considérable de ce paragraphe.

⁹⁵ « Agir » dans le but de produire du sens, se décline en quatre façons : recueillir de l'information (la percevoir et le comprendre) ; la manipuler (mettre en rapport, y réfléchir) ; la synthétiser ou (se) l'expliquer ; tirer du sens signifiant dans la vie quotidienne. Voir notamment Colette Dufresne-Tassé (et all.) « Un outil pour connaître de minute en minute l'expérience d'un visiteur adulte », *Museologia & Interdisciplinaridade*, 2014. [en ligne].

⁹⁶ Par exemple, il y a aussi la sensation, le désir, l'empathie (essayer de comprendre les motivations de l'artiste), ou encore la projection de soi (se mettre à la place du peintre et s'impliquer/se dissocier dans le processus).

⁹⁷ Edward S. Robinson, « Exit le visiteur type... », *Publics et Musées n°8*, 1995. p. 16.

esthétiques des arts, mais que l'on cherche simplement à démontrer l'égle utilité de produire du sens en dehors de leur seule visualisation (par l'orientation des arts et leur contextualisation par le dispositif), on en conclut que le résultat idéal revient à conjuguer habilement et au même degré : « *la mise en valeur et la mise en situation* »⁹⁸, la raison et la sensibilité ⁹⁹ ; ce qui inclut *ipso facto* d'oser s'extraire du white cube qui, en plus de ne pas être nécessaire, peut-être être une entrave à ce projet.

L'importance du contexte et de l'orientation contre la contemplation pure

Au contraire de ce qu'écrivait la doctorante Bo-Kyoung Lee ¹⁰⁰ qui pense qu'il n'y a qu'une « bonne » façon d'interpréter l'art, nous pensons qu'il n'en est rien et qu'une « œuvre est toujours pleine d'une multitude d'interprétations, par nature infinies. » ¹⁰¹ C'est ce qu'Umberto Eco nomme la « création pleinement ouverte » et qui réside en la simultanéité de plusieurs niveaux de sens et de lecture, qui peuvent se croiser, s'opposer ou se superposer.

Les exploiter est même la manière de profiter de l'art : « jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. »¹⁰²

Dans cette logique, *orienter* c'est en choisir une (ou deux) et l'étirer à la manière d'un fil, tout au long d'un discours temporaire en trois dimensions. Mais cela induit également qu'il faut alors aller au-delà de la simple présentation d'un artiste et de son travail, car « original » suppose un abord moins scolaire et linéaire dont se contentent la plupart des rétrospectives.

Pour Bernard Marcadé « [...] dire d'un objet qu'il est bien exposé, c'est reconnaître sa bonne orientation » ¹⁰³ et non se contenter de constater qu'il est bien visible, sans une interférence de taille le côtoyant (extincteur, reflets larges, endroits trop exigus...).

De plus, cette *bonne* façon d'exposer ne réside pas dans la suppression du contexte par le dispositif, au contraire : « dépouillées de leur contexte de création, résistance, protestation,

⁹⁸ G. Henri Rivière (1989 : 272) cité par Serge Chaumier, « La muséographie de l'art... », 2010, p.26.

⁹⁹ « Les thèses psychologiques véhiculées par les philosophies "rationalistes" de l'art sont toutes solidaires d'un séparatisme rigide des sens et de la raison. L'œuvre d'art est si manifestement sensible et recèle dans le même temps une telle richesse de signification que par définition elle déborde de pareille séparation [et implique une incarnation au travers du sensible de la structure logique de l'univers.] » John Dewey, *L'art comme expérience*, 2016 [1934], p, 421.

¹⁰⁰ Bo-Kyoung Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », 2007, pp. 40-60.

¹⁰¹ Serge Chaumier, « La muséographie de l'art... », 2010, pp.36-37.

¹⁰² Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1979.

¹⁰³ Bernard Marcadé, Elizabeth Caillet, *L'art contemporain et son exposition.*, 2003. p.135.

rébellion et innovations perdent tout pouvoir de choquer. »¹⁰⁴ Plus que redonner du contexte à l'art, l'orientation c'est ainsi rompre avec le « script invisible » du white cube pour renouer le dialogue des objets entre eux afin qu'ils acquièrent une dimension d'expression au-delà de leur simple esthétique :

L'art de l'exposition est de faire parler les objets entre eux. L'exposition est un art de la séquence et, par conséquent, un art de la narration et de l'argumentation. Mises en valeur, mises en série, contrastes, comparaisons, décalages, détournements, ruptures, hiérarchisations, accélérations, sont ses figures de style, généralement mal maîtrisées par les organisateurs, trop souvent appliqués à mettre chaque objet en valeur pour lui-même au détriment du dialogue qu'il noue avec les autres.¹⁰⁵

Pour le cas des musées d'art moderne et contemporain, Serge Chaumier plaide aussi en ce sens :

Les œuvres d'art contemporain, quand elles sont reliées à une trame narrative [...] qui démultiplie leur sens, peuvent prendre beaucoup plus de force qu'exposées pour elles-mêmes dans un centre d'art (on peut penser ici à *Bêtes et Hommes* à la Grande Halle de la Villette). Il ne s'agit donc pas de fétichiser les œuvres *a priori* ou d'interdire toute mise en relation.¹⁰⁶

Au contraire du retrait du *Cube* à la simple caractéristique « artistique », oser contextualiser délivre une clef de lecture supplémentaire afin que le visiteur précise son univers de références et l'organise en un savoir concret. Cette trame s'établit dans le discours (dont nous verrons qu'il doit se faire moins traditionnel, ou plus « original »), qui lui, se décline par le texte et par le mobilier d'exposition. Ce dernier peut véhiculer une idée aidant à la mise en contexte de l'œuvre par l'usage de couleur, de son, d'ambiance, de dispositions d'exposition : c'est ce que Marie-Luz Ceva appelle « la médiation par l'exposition », évoquée plus haut pour les occurrences du Petit Palais.

Néanmoins, pour Serge Chaumier, trop d'« explication » brouille la vue et empêche d'élever le regard à la confrontation saine avec l'œuvre :

L'œuvre ne peut pas être réduite à fonctionner comme un document de civilisation, malgré l'influence intéressante et le renouveau apportés par la sociologie à l'histoire de l'art. En accompagnant l'œuvre de trop d'interprétations, le risque est de la noyer dans l'anecdotique et d'évacuer la force transcendante qui devrait composer sa nature première.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Katharina Hegewisch, « Un médium à la recherche de sa forme... », *L'art de l'exposition.*, 1998, p. 21.

¹⁰⁵ Michel Melot cité par Serge Chaumier dans « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition. » *Complicités*, p.80, 2011. Chaumier invite son lecteur à voir Michel Melot, « De l'ostentation à l'exposition », *Cahiers de médiologie*, n°1, 1996, p. 231, qui renseigne que Melot « défend l'exposition comme spectacle, mais comme support d'une thèse car "toute thèse est aussi un spectacle comme le prouve la cérémonie très rituelle de la soutenance". »

¹⁰⁶ Serge Chaumier, « La muséographie de l'art... », 2010, p.36-37.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.25.

Et Bernard Marcadé d'interroger l'aveuglement susceptible d'intervenir suite à une orientation trop poussée :

Braquer violemment le projecteur sur certains objets ou certaines idées ne fait-il pas courir le risque de l'aveuglement ? C'est effectivement le risque couru par la plupart des expositions thématiques [et lors de l'exposition Féminin-Masculin] les œuvres placées sous le projecteur de l'idée de sexe, devenaient évidemment sexuelles ! Beaucoup de personnes se sont d'ailleurs exclamées : « dans cette exposition il n'y a que des culs, des bites et des cons ! » Chacun est tellement aveuglé par le concept ou le titre d'une exposition, qu'il lui est impossible de lire les œuvres autrement. ¹⁰⁸

Certes, le white cube à l'avantage d'éviter ses effets. Toutefois, Jan Hoet rappelle que l'orientation n'est que temporaire, et qu'elle pourra être contredite (l'œuvre pourra bénéficier d'un autre regard plus nuancé, si besoin est, *a posteriori*) — l'exposition des Arts dégénérés en 1937 (à Munich) a-t-elle entachée « à vie » ses œuvres ou n'est-elle qu'un aparté, enrichissante, de leur histoire ? — l'essentiel est de garder en vie la présentation de nos arts :

Bien sûr, l'organisateur d'une exposition n'est qu'un interprète, une instance médiatrice entre l'artiste et le public. Il est entre les deux, mais il n'a pas pour autant le droit de s'enfermer dans cette sorte de mesquinerie qui consisterait à contenter tout le monde. Il faut aussi qu'il fasse des erreurs, afin de pouvoir ménager à l'art une certaine efficacité sociale. [...] Il faut être constamment sur ses gardes, ne pas se perdre dans la routine, de plus, pour des raisons techniques et organisationnelles, il faut se demander ce qui distingue vraiment une exposition d'une autre. ¹⁰⁹

Prenons l'exemple du traitement des collections du galeriste Daniel Cordier (né en 1920). Aux Abattoirs de Toulouse (où le collectionneur a légué une grande partie de son « cabinet de curiosités »), voilà ce qui est dit de la présentation largement orientée, validée par ses soins :

La muséographie joue ici un rôle essentiel : des éponges végétales côtoient les œuvres de Karen, renforçant encore leur caractère luxuriant. Des hublots de bateaux semblent donner un éclairage particulier aux photographies de Hans Bellmer. Un reliquaire de Bernard Réquichot est entouré par un ensemble de silos à sucre — présentés debout et non couchés comme ils le sont lorsqu'ils assurent leur rôle utilitaire : leur présence monumentale renforce le caractère intime de l'œuvre et ils deviennent alors les gardiens hiératiques de cette boîte malsaine et ambiguë. Métamorphosés par un regard différent, les objets sont redevenus libres et susceptibles d'assumer un sens énigmatique ou extravagant. La démarche du collectionneur, par l'effet d'une nouvelle contextualisation, donne une autre vie à ces objets. Les époques, les techniques et les cultures se télescopent joyeusement pour démentir tout cloisonnement esthétique. En paraphrasant, André Breton, l'œil, dans ces circonstances, se met à exister « à l'état sauvage ». À travers cela, c'est aussi le public qui est interrogé sur sa manière d'envisager le musée et les œuvres qu'il abrite. Daniel Cordier transmet une vision de l'art subjective, libérée des classifications traditionnelles, et cherche à montrer que l'art est partout et que la perception peut être essentiellement liée au désir. Porter un regard poétique sur les choses les métamorphose en objets de plaisir. ¹¹⁰

¹⁰⁸ Bernard Marcadé dans *L'art contemporain et son exposition.*, 2003. p.136.

¹⁰⁹ Jan Hoet, « Chambre d'amis, Gand, 1986 », *L'art de l'exposition.*, 1998. p. 417.

¹¹⁰ Anonyme, « Daniel Cordier, une vie à travers l'art », *Les Abattoirs* [en ligne].

Les murs sont colorés, le résultat n'a pas cet aspect tant honni de « décor de théâtre » au rabais ; le tout est conceptuellement plus proche de son idée de l'art que de la traditionnelle présentation qu'en a faite le MNAM. ¹¹¹

Mettre du contexte et accepter d'orienter c'est également penser l'exposition en termes de bâtiment, dans sa ville, et dans le pays. Puisque « pour revêtir une signification, l'art a besoin d'être rattaché au réel », ¹¹² les récentes réintroductions des fenêtres sonnent telle une avancée majeure. De peur que la ville déteigne sur l'art, on empêchait l'art de déteindre sur la ville ; c'était (et *c'est* encore dans les cas parisiens qui pratiquent souvent l'isolement visuel) avoir peu confiance en la force de notre art. Pourtant « rien ne vaut une journée froide et nuageuse pour apprécier les sombres œuvres du plasticien allemand Anselm Kieffer. En intégrant l'environnement, vous accroîtrez l'intensité de votre expérience artistique »¹¹³, écrit Idema. Sous la plume de B. Dufrêne, cela devient même un besoin : « le visiteur aime à regarder par une fenêtre sur la ville ou sur les pelouses, il a besoin de comparer le monde irréel du musée avec la réalité de la vie quotidienne. » ¹¹⁴ Plus récemment, et plus subtilement, l'exposition *Tadao Ando* au MNAM (fig. 80) est un exemple de l'usage pertinent d'une muséographie en white cube (partielle). Établies dans une salle au niveau de la rue Saint-Merri (donnant sur la fontaine Stravinsky), de larges ouvertures triangulaires donnaient sur l'extérieur et plaçaient ouvertement les maquettes, dessins, reproductions et sculptures, de l'architecte japonais dans un cadre parisien dissonant. Cette relation valorisait les formes épurées et brutes qui ressortaient nettement et dont la puissance simple était ainsi perçue pleinement. Sans surprise, c'est en réalité l'équipe de l'architecte qui réalisa la scénographie (et non un scénographe extérieur), ce qui permit non pas un usage gratuit du *Cube*, mais une adéquation du dispositif aux idées créatrices de l'architecte ; l'inclusion de son art dans un

¹¹¹ Les salles semi-permanentes dédiées au galeriste Daniel Cordier ont pour seul contexte, un texte de salle de quelques signes et une photographie grandeur nature (d'environ 1,30 mètre de large). Pourquoi ne pas plutôt reproduire davantage l'intérieur de sa galerie ? Sans paraphraser le lieu, sans créer un décor, pourquoi, dans une pièce dont le sujet est la galerie d'art, ne pas mieux signifier l'éclectisme dans lequel les artistes prenaient place alors, loin du sage alignement dont ils « profitent » aujourd'hui ? Pourquoi ne pas montrer plus l'ambiance de cette galerie si particulière (profusion de couleurs et de matériaux) ? Pourquoi laisser penser qu'une galerie, même quand elle était différente, n'était en fait qu'une galerie parmi tant d'autres, jouant sagement le jeu du marché, loin des excentricités — qui ne sont que synonyme d'une passion réelle — du collectionneur ? Fig. 78.

¹¹² Johan Idema, *Comment visiter un musée.*, 2015. p.10.

¹¹³ *Ibid.*, p.73.

¹¹⁴ Bernadette Dufrêne. *La création de Beaubourg*, 2000, p.85, citant Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum à Amsterdam, extraits de « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art aujourd'hui », in *Art d'aujourd'hui*, n°1, oct. 1950.

tout, au lieu de la sacralisation un à un des témoins de sa production ; l'ouverture sur la rue non apeurée par un hypothétique risque de « contamination ».

Briser la zone de confort ?

Alors que le white cube est perçu telle la capsule idéale pour la rencontre (esthétique), la zone de confort par excellence, plusieurs acteurs du musée préconisent de la rompre afin de garantir une rencontre plus pertinente pour les sens et l'intellect :

Un environnement trop favorable, ne présentant aucun obstacle, ne sera l'occasion d'aucune expérience puisque l'individu restera dans sa zone de confort. N'ayant pas besoin de faire appel à ses expériences antérieures afin d'expérimenter une nouvelle situation, il n'aura pas de véritable interaction avec son environnement, il n'en retirera rien de neuf.¹¹⁵

Il n'est pas question de transformer toutes expositions en environnement hostile. C'est davantage l'idée de contrecarrer l'idéal de présentation du *Cube*. Idéal pour le champ visuel, mais pas idéal pour l'intellectualisation et la compréhension des arts. Pour les théoriciens de l'exposition J. Dewey et C. Dufresne-Tassé, plus la chose est complexe plus le grand public est susceptible de montrer un intérêt à vouloir comprendre. Un peu de confiance en notre création nous permettrait d'extraire l'objet de son cocon, sans courir le risque imaginaire de voir l'intégrité de l'art se désagréger comme vampire au soleil.

Le directeur du musée de la chasse et de la nature à Paris, « qui ne veut pas d'un discours doctoral et en a assez des demi-mesures pour entraîner le visiteur »¹¹⁶ ne cache pas avoir sciemment renoncé au confort de visite afin de privilégier l'émotion face à la pédagogie¹¹⁷. Étrangetés et ambiguïtés jalonnent le parcours. Le musée se joue du public et déstabilise le visiteur assidu *via* des pièges et des scénographies étonnantes. Bien que le dispositif de présentation ose porter à confusion, égarer, malmener, ne pas faciliter le regard, le visiteur y est plus inclus, et son intellect y est plus sollicité que dans aucun autre dispositif en white cube. Au musée de la chasse, ce n'est pas le visiteur qui est combattu, ce sont les systématismes de la visite au musée. Spectacle et anti-culture ? Non, le regard du bon visiteur y trouve aussi son compte d'objet, de sobriété et d'informations. À ce point tel que le visiteur passe parfois à côté tant les formatages (ou l'intimidation) par les principes du musée-temple (et de son autel central en white cube, pour le cas des musées modernes et contemporains)

¹¹⁵ John Dewey cité par Laurence Iselin, « Les espaces d'exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l'art », *SociologieS*, le 16 juin 2016 [en ligne].

¹¹⁶ Propos tenus par Claude d'Anthenaise et recueillis lors de l'édition 2018 du séminaire de muséologie de l'École du Louvre et de l'Université de Neuchâtel sur le thème des musées-ateliers.

¹¹⁷ Il ne faut pas confondre pédagogie et contexte. Une situation contextualisante peut n'avoir rien de pédagogique, et inversement, tandis que le contexte peu générer de l'émotion par les références qu'il active.

sont puissants. Suivant cette logique, l'exposition intitulée *Safaris/Safarix* (2016) était un joyau d'autodérision artistique et muséale, ¹¹⁸ plus instructif sur les arts, que la dernière rétrospective Miró.

Non sens ?

« Le contexte fournit, pour une grande part, son contenu à l'art moderne et postmoderne. C'est là le principal problème de l'art des années 1970, sa force autant que sa faiblesse » ¹¹⁹ disait Brian O'Doherty qui par ailleurs demandait « quelle quantité de contenu objectif les murs blancs peuvent-ils remplacer ? » ¹²⁰. Nous tournons la question ainsi : « quelle quantité de contenu *subjectif* les murs peuvent-ils remplacer ? »

Une œuvre de Basquiat dans un white cube n'a d'autre intérêt que de vendre une toile à un riche collectionneur qui confondrait l'exposition avec le rayon du supermarché. C'est pourtant dans ce cadre que la Fondation Louis Vuitton a exposé cet hiver, l'artiste new-yorkais dont l'art préfigurant le *street-art* est pourtant si intimement lié à la rue, à la rouille, à la nuit et à la contre-culture (fig. 55). Basquiat était exposé dans des galeries de SoHo (à Manhattan) et il a connu les lycées privés de New York, donc il n'est pas complètement étranger à cet univers. Toutefois, « je voulais être une star et pas une mascotte de galerie », disait-il. Est-ce le Basquiat qui acceptait d'entrer chez Larry Gagosian et de jouer les *mascottes* pour gagner de l'argent que nous voulons rencontrer en 2019, ou bien est-ce l'enfant-adulte qui voulait être une star en peignant la nuit des wagons dardés de rouilles et adaptait avec poésie les références des arts classiques au rythme de Brooklyn ? Est-ce le jeune peintre en mal de reconnaissance que l'on veut présenter au public, ou bien l'artiste complexe qui sut faire de sa consistance atypique un modèle pour toute une génération de jeunes afro-américains créatifs ? Le white cube répond en choisissant la première proposition de chaque phrase, tandis qu'un dispositif plus coloré, plus dynamique, plus enclin à présenter la jungle urbaine, la musique qu'il écoutait et ses rivaux, aurait choisi les deuxièmes.

On se souvient de ce que Claes Oldenburg disait à propos d'un art qui reposerait sur son « cul » dans la matrice du musée contemporain, plutôt que d'être vrai en dehors... Il en va de même pour l'art brut. Dans un white cube, "ce que les œuvres acquièrent en statut, elles le perdent en compréhension : cette manière d'exposer est loin de transcrire le contexte

¹¹⁸ Les artistes contemporains parodiaient les trophées de chasse d'antan, sans signifier tout à fait clairement ni leur parodie ni leur contemporanéité. Voir à ce sujet l'article de *Untitledmag* à ce sujet [en ligne].

¹¹⁹ Brian O'Doherty, *White Cube.*, 2008, p.109.

¹²⁰ *Ibid.*

« populaire » qui les a vues naître, et en nie les caractéristiques sociales ou psychopathologiques » que l'on sait très fort et inhérent à la création de l'art brut. »¹²¹ Pour pallier à cela : « la démarche opposée consiste à accumuler les œuvres, sans volonté de hiérarchisation, pour transcrire le caractère instinctif de la pulsion créatrice. C'est le parti qui a été adopté par la *Fabuloserie* [à Dicy, dans l'Yonne] qui entretient l'atmosphère d'étrangeté attachée à ces productions. »¹²² Notons pourtant que « en dépit de la fermeté de ses positions, Dubuffet reconnaît que l'institutionnalisation de sa collection s'impose comme la seule voie pouvant assurer la sauvegarde, la protection, l'étude et l'accessibilité de l'Art Brut à long terme. »¹²³ Ainsi, comme Claes et l'intronisation de ses déchets-arts au MoMA, Dubuffet est-il forcé par l'usage dogmatique à se contraindre dans le white cube puisque l'institutionnalisation muséale préfère la respiration visuelle à la respiration conceptuelle. Tel est le cas au MNAM (fig.81). Entre 14h30 et 15h30, rendez-vous à l'accueil pour qu'un guide explique pour la troisième fois de la journée, par les mots, combien Dubuffet, Gaston Chaissac et Jean Fautrier étaient des personnalités spontanées et hors des cadres, combien leur art est disruptif même après l'établissement des abstraits.

Nous espérons avoir ainsi soulevé l'importance de rompre avec le dispositif du Cube *via* des moyens de présentations plus complets, plus colorés, plus discursifs, sur mesure et fluides, afin d'éviter que soit perpétré un tel paradoxe par le plus haut grade de la réception des arts.

En guise de valeur sûre, J.M. Poinot livre une note intéressante sur la façon dont peut être orientée une œuvre¹²⁴ : dissocier *signification formelle* « généralement surdéterminée », *signification symbolique* qui réside dans son contexte socio-historique de création et « *la connaissance des données propres à la mise en vue inaugurale de l'œuvre par l'artiste* ».

¹²¹ Ambre Tissot-Grosse, « La commercialisation de l'art brut : un marché une marge ? », mémoire d'étude de seconde année de deuxième cycle, présenté à l'École du Louvre, sous la direction de Patrick Michel, de Jérôme Fromageau et de Anne Perret, en septembre 2018.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Valérie Rousseau, « Révéler l'Art Brut : à la recherche d'un musée idéal », *Culture & Musées* n°16, 2010. p. 71.

¹²⁴ « En transposant à l'œuvre exposée — à la nuance près qu'il ne s'agit nullement de viser une complétude de l'investigation d'un contenu, mais plutôt une découverte de ressorts à mettre en action —, on pourrait dissocier la *signification formelle* telle qu'elle peut être perçue à partir d'un objet nu ou d'une série d'objets associés, signification que le musée d'art moderne ont généralement surdéterminée, la *signification symbolique* qui nécessite de connaître la culture dans laquelle s'insère l'œuvre et les thèmes et référents qui lui sont propres et enfin, *la connaissance des données propres à la mise en vue inaugurale de l'œuvre par l'artiste* qui comprend tout ce que l'artiste a fait pour que l'œuvre soit installée d'une certaine manière, les modalités de rapport au lieu d'exposition, au public et aux circonstances dans la mesure où elles sont susceptibles pour l'artiste d'affecter sa prestation. Ces trois composantes de la signification d'une œuvre sont indissociables, elles peuvent intervenir de manière inégale dans le processus de signification mis en place par l'artiste, mais ne justifient en aucune manière une prise en considération exclusive de l'une au détriment des autres. » Voir Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Art édition, 1999., p. 53.

Contexte de départ ?

Autre exemple, alors que l'atelier du peintre Piet Mondrian peut-être qualifié de (d'un genre de) white cube aujourd'hui, l'exposition *Piet Mondrian*, à Rome en 1956-1957, scénographiée par l'architecte et muséographe Carlo Scarpa, montre que le contexte de départ n'est pas forcément celui à prendre en référence de bases ; ce dont il est question c'est surtout de communiquer une idée :

L'exposition *Mondrian* propose un décor mimétique, qui offre un contrepoint exact aux œuvres; l'espace semble avoir été dessiné par Mondrian lui-même. Ici, la mise en scène magnifie un manifeste moderniste, en accomplissant magiquement son ambition presque utopique — l'œuvre d'art doit changer l'espace qui l'entoure. ¹²⁵

Pour l'exposition *Monet* tenue au Grand Palais en 2010, le scénographe a choisi d'orienter la perception des œuvres selon ce qu'elles lui évoquent et ce à quoi elles sont susceptibles de faire référence pour un bon nombre de visiteurs :

Pour *Monet*, ce qui m'a intéressé, c'est qu'on ait la sensation d'une promenade. Toutes les cimaises sont légèrement courbes et symbolisent une promenade dans la nature. La couleur enveloppe le visiteur et suggère une ambiance. Il faut savoir jouer avec les œuvres. ¹²⁶

Est-il vraiment utile de signifier le goût pour la ballade et l'intérêt porté à la nature par le peintre ? Si oui, est-il pertinent de l'écrire noir sur blanc, dans un énième texte de salle, sagement accroché entre 90 cm et 140 cm, ou ne vaut-il pas mieux en faire l'économie en le signifiant par les formes ? Si tant est qu'elle soit subtile et ne relève pas du décor de théâtre, l'évocation par des accrochages divers et variés, capables de s'adapter à presque tous les discours préserve le visiteur, de la saturation de lecture.

Enfin, en guise de don de contexte non pas originel, mais pareillement enrichissant, citons les initiatives entreprises par Christian Bernard au musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO) :

Un ensemble de dispositifs d'activation et de réactivation des œuvres contemporaines y a été réalisé. Ils utilisent la dimension contextuelle des travaux d'artistes. Le Mamco « expose des expositions ». Un des axes du musée est de présenter les œuvres en recréant leur contexte d'exposition d'origine, sur la base de recherches documentaires. Il s'agit de montrer les contextes historiques dans lesquels les œuvres sont apparues aux spectateurs. Ainsi le Mamco propose une nouvelle manière d'envisager l'histoire de l'art contemporain, non plus par le discours, mais par la vision de citations scénographiques. Proposer une historiographie des expositions dans le but d'en montrer les créations contemporaines qui y ont été exposées est

¹²⁵ Cécilia Hurley, « Jalons pour une histoire du dispositif », Culture & Musées n°16, 2010. p. 214.

¹²⁶ Hubert Le Galle, dans « Faut-il souhaiter la fin du White Cube », article de Myriam Boutouille, édité le 27 décembre 2010, *Connaissances des Arts* [en ligne].

l'attestation qu'il y a une reconnaissance de la dépendance du sens des œuvres contemporaines à l'égard de leur contexte de présentation.¹²⁷

À partir d'un exemple parisien récent, la rétrospective Miró pouvait, par exemple, s'appuyer non pas sur l'autorité du *Cube*, mais plutôt sur l'exposition qui fut faite de lui au Pavillon Espagnol de l'Exposition Universelle de 1937 et dont on sait qu'elle fut un joyau de muséographie avant-gardiste, tout en restant soignée et peu intrusive pour les œuvres.¹²⁸

Le texte dans le mobilier du white cube

Le dispositif explicatif dans un système en white cube repose essentiellement sur les textes de salles et les cartels.

Les artistes et les conservateurs refusent souvent ce moyen proposé pour tenter de jeter un pont entre les œuvres et le public. Ils perçoivent les textes explicatifs comme autant d'obstacles à l'appréciation de la dimension esthétique. À l'avenir cette question pourrait être abordée différemment.¹²⁹

Toutefois, depuis 1999 ils sont de plus en plus développés et s'étendent désormais plus fréquemment au-delà de la simple identification de l'œuvre. Au même titre que les formes du mobilier expographique, la textuelle permet d'orienter et de contextualiser et plus que le mobilier, il atteint directement l'entendement tandis que la scénographie agit davantage par suggestion :

La hâte à s'en servir affichée par les visiteurs et la manière évidente dont ces [petites brochures qui fournissaient quelques remarques simples et significatives sur chaque tableau d'un ensemble de peintures] ont prolongé l'intérêt du public ne peuvent fournir meilleures preuves au fait que la plupart des gens souhaitent une certaine forme de verbalisation, même lorsqu'il s'agit d'expériences esthétiques.¹³⁰

Colette Dufresne-Tassé et Marie-Sylvie Poli¹³¹ nous rappellent également que c'est l'information de promiscuité qui est la plus utilisée par le visiteur pour créer du sens. Cette dernière réside dans le cartel ; or le white cube a tendance à l'éloigner. Peut-être s'agirait-il d'assumer le don d'information et de simplement poursuivre les efforts d'enrichissement et de rapprochement physique :

¹²⁷ Marie-Luz Ceva « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? » dans *Culture & Musées* n°3 (Dir. Caillet Elisabeth et Jacobi Daniel), 2004, pp.87-88.

¹²⁸ « On cherchait à guider le visiteur par degrés jusqu'à la compréhension totale du pavillon dont la couleur renforçait l'expression idéologique : le rouge, le gris, le noir et le blanc envahissaient tout le bâtiment de même que les œuvres d'art qui y étaient exposées. [...] Le rapport entre surfaces libres et surfaces recouvertes avait mûrement été pesé » renseigne Josefina Alix dans « Le Pavillon Espagnol de l'Exposition Universelle », *L'art de l'exposition.*, 1998, p. 167.

¹²⁹ Michael Conforti dans « Tradition éducative... », *Le Regard Instruit*, 1999, p. 66.

¹³⁰ Edward S. Robinson, « Exit le visiteur type... », 1995, p. 18.

¹³¹ Voir Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, L'Harmattan, Paris, 2003.

La mise en espace doit aussi résoudre le mieux possible la question de la place des cartels qui fournissent des informations dont le visiteur peut tirer grand profit pour la contemplation des œuvres (Gottesdiener, 1992). Les enquêtes de public ont démontré que d'une part le va-et-vient d'un cartel à un objet déplaît à la majorité des visiteurs, et d'autre part qu'il y a déperdition de l'information.¹³²

Enfin, selon Dufresne-Tassé, la bonne communication d'un discours réside dans le rythme qui est créé entre *donner* (don d'information au cerveau et d'image — l'œuvre — au cerveau) et *solliciter* (intérêt, empathie, affect, etc.). Il serait donc nécessaire de jouer d'une balance équitable entre texte et mobilier scénographique afin de faire parvenir le contexte aux plusieurs niveaux d'entendement du visiteur, sans surcharger un des canaux de son appréhension (la lecture) par rapport à l'autre (l'espace). En somme, les efforts dont bénéficient les textes ces dernières années ne doivent pas contredire la contextualisation par l'espace.

Remettre du contexte ne consiste pas forcément à replonger telle qu'elle l'œuvre dans son bain originel — le musée opère déjà comme un premier filtre « neutralisant »¹³³. Il s'agit d'éviter les contresens et d'accepter de ne pas déconnecter l'œuvre du champ de signes lui étant proche et l'enrichissant tout en facilitant sa compréhension. Toutefois, au nom du principe selon lequel l'orientation des arts par la scénographie doit rester un moyen et non une fin¹³⁴, ce sont les scénographies minimalistes qui ont encore le plus de chance d'être sélectionnées lors des actuels dépouillements des candidatures aux appels d'offres des musées. Ces lignes visent à montrer en quoi l'appréhension des arts par l'aide de la scénographie peut pourtant se constituer comme une finalité pour celui qui prétend à la démocratisation culturelle.

Concevoir l'histoire de l'art selon d'autres prismes

En dernier point, et c'est peut-être là aussi le cœur du « problème », pour permettre une orientation pertinente des arts et aider une contextualisation efficace et efficiente, tout en luttant contre la monotonie et la difficulté d'appréhension provoquées par l'uniformisation des propositions selon l'idéologie élitaire du white cube, sans doute est-il aussi nécessaire de

¹³² Claire Merleau-Ponty, « Quelles scénographies pour quels musées ? », *Culture & Musées*, n°16, 2010. p. 204.

¹³³ Les chrétiens l'utilisait déjà au début de leur ère pour neutraliser les productions païennes qui, une fois dans l'espace muséal (plus que *musée*, à proprement parler), n'étaient plus des divinités réelles, mais des belles représentations de divinités mythologiques.

¹³⁴ Claire Merleau-Ponty, 2010. p. 204.

commencer l'élaboration du discours expographique selon une façon renouvelée de concevoir l'histoire de l'art qui n'est pas épargnée par la rigidité de la sacralisation :

La perfection même de certains de ces produits, le prestige qu'ils possèdent en raison d'une longue histoire reposant sur une admiration indiscutée créée des conventions qui font obstacle à un regard nouveau sur les œuvres. ¹³⁵

Ne pas pouvoir interférer avec son cours, comme si elle était une entité à part entière, dotée d'une intégrité supra-objective que nous ne pourrions contredire, induit une léthargie de marbre, difficilement modulable sans courir à l'échec, à l'ennui, et au désintérêt, pur celui qui n'est pas le Michel-Ange de l'exposition. Pour Chris Dercon¹³⁶, accepter la part de subjectivité que l'histoire de l'art contient et la relier à ce qui lui donne vie (l'humain, les sociétés, les égoïsmes et les narcissismes, les beautés et les idéologies temporaires) est la condition *sine qua non* à une sortie saine de cette « crise » :

Le musée contemporain est en crise, résultante de celle portant sur la manière de concevoir l'histoire de l'art. Dercon pense qu'il n'est plus possible de présenter les œuvres d'art selon un ordre chronologique traditionnel, ordre qui s'est révélé être élastique et restrictif. ¹³⁷

Cette « transgression » trouve aussi son lot de supporters. Afin de « regarder autrement l'art qu'on [nous] présente partout ailleurs » ¹³⁸, Roland Recht propose la chose suivante : confronter l'ancien et le moderne. C'est ce qui fut fait pour *Lune*, au Grand Palais, dont Chris Dercon est justement le nouveau directeur :

Les musées qui peuvent et savent juxtaposer des œuvres contemporaines et des œuvres de leurs collections anciennes favorisent sensiblement l'approche de l'œuvre contemporaine [...] permettent de regarder autrement l'art qu'on lui présente partout ailleurs.¹³⁹

Noël Dolla propose, quant à lui, qu'une exposition se fasse l'occasion de regarder les œuvres par leurs titres. ¹⁴⁰ En d'autres termes, ne plus aborder la présentation de l'histoire de l'art selon ses grands principes temporels et spatiaux permet d'éviter le chronologique et le regroupement thématique par période, par pays, par style. Cela a déjà été vu de (trop ?) nombreuses fois et surtout, tant de facilité d'organisation du discours implique qu'il ne reste plus qu'à montrer les artistes les uns à la suite des autres. Cette monstration n'engage pas la

¹³⁵ John Dewey, *L'art comme expérience*, 2016 [1934] , p, 29.

¹³⁶ Lors de sa prise de direction du Boijmans Museum, ce dernier s'est mué en un centre des savoirs pour présenter et discuter l'art dans un contexte historico-culturel plus global. Début 2019, Dercon prenait la tête des Galeries nationales du Grand Palais, à Paris. Sans doute cela annonce-t-il un changement dans les projets à venir qui finiront définitivement par s'éloigner du *Cube*.

¹³⁷ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display*, 2004. p.235. Cf. Annexe B : n° 34.

¹³⁸ Roland Recht dans «Le musée et l'initiation à l'art contemporain », colloque *Le Regard Instruit*, 1999, p.181.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Noël Dolla dans *L'art contemporain et son exposition*, 2003. p.18.

construction d'un discours transversal et n'oblige pas à choisir une « problématique ». De ce fait, n'ayant rien à démontrer, le dispositif de présentation n'a simplement qu'à se faire monstatif. Est ainsi choisi le sempiternel retrait, plutôt qu'un dispositif plus audacieux visant à délivrer des données plus riches et complexes. L'exposition *Cubisme*, au MNAM, résulte de cette très scolaire conception de l'histoire de l'art. Un étudiant en licence d'histoire de l'art à qui l'on aurait donné trois heures de composition à partir du sujet « cubisme » n'aurait pas organisé son propos différemment. Rien de neuf, pas d'abord novateur pour ce courant que (presque) tout le monde connaît. Le cubisme et sa force disruptive étaient réduits à un enchaînement de salles dont on ne faisait que nous présenter des artistes tantôt leaders, tantôt suiveurs, tantôt étrangement rapprochés (comme Chagall dont on ne nous donne rien d'autre que le titre, laissant ainsi croire que c'est un cubiste accompli à celui qui n'a pas les clefs spécifiques).

Un regard transversal interrogeant la matérialité (couche picturale, forme, motif), les titres¹⁴¹, les fruits, les *tondos*, le vert, l'animal, ou encore l'histoire même de l'art, permettrait de découdre le système du white cube qui tient grâce à cette colonne vertébrale rigide et traditionnelle. En effet, aborder une autre « histoire de l'art » induit de guider bien davantage tous les types de visiteurs — et de travailler sur la façon intelligente et subtile de guider —, car même les « connaisseurs » en auront besoin dans cet angle particulier qu'aucun livre ne leur aura présenté cent fois déjà.

« Par certains de ses aspects [le catalogue] réalise l'exposition idéale », ¹⁴² écrivait Bernadette Dufrière. Le white cube correspond à cette idée étonnante selon laquelle l'exposition devrait refaire le catalogue en trois dimensions. Selon ce principe, l'exposition est sage, chronologique, écrite noire sur blanc, pour un public qui lit. Cependant, le visiteur ne correspond pas à cette idée de public et il n'est pas non plus assis sagement dans un fauteuil de lecture, sans bruits, sans distractions. L'« étalage idéal » du catalogue n'est pas idéal pour l'exposition, au contraire il la rend monotone, ennuyante, rébarbative, réservée à une classe particulière. De surcroît, toute personne qui le souhaite peu ouvrir un livre pour apprendre le cubisme chronologiquement et voir les œuvres sur fond blanc. L'exposition, elle, est l'occasion de rendre vivante l'histoire de l'art pour un temps déterminé, avant d'être plus sagement aplanie dans le catalogue pour les années à venir.

¹⁴¹ « [...] Les expositions sont également une occasion pour que les œuvres soient regardées à partir de la confrontation de leurs titres respectifs », disait Noël Dolla dans *L'art contemporain et son exposition*, 2003, p.18.

¹⁴² Bernadette Dufrière, *La création de Beaubourg.*, 2000, p.176.

Selon Bruce Altshuler les récentes dispositions temporaires du MoMA et de la Tate Modern montrent que lorsque l'on s'attache à un thème plus qu'à une histoire de l'art type, une première barrière tombe et l'appréhension des arts est rendue à la fois plus aisée et plus pertinente.¹⁴³

Par ailleurs, à l'affirmation pessimiste selon laquelle « on ne fait plus rien de neuf en art », et les artistes aujourd'hui se construisent en regardant ce qui leur est montré de ceux d'hier, la solution réside peut-être, là aussi, en la création d'une autre histoire de l'art.

Concevoir une autre histoire de l'art c'est ainsi oser extraire une œuvre de son carcan prédéterminé afin d'exploiter (de confronter) un autre de ses cadres d'expression :

Percevoir l'œuvre d'art de manière proprement esthétique, c'est-à-dire en tant que signifiant qui ne signifie rien d'autre que lui-même, cela consiste non pas, comme on le dit parfois, à la considérer « sans la relier à rien d'autre qu'elle-même, ni émotionnellement, ni intellectuellement », bref à s'abandonner à l'œuvre appréhendée dans sa singularité irréductible, mais à en repérer les traits *stylistiques distinctifs* en la mettant en relation avec l'ensemble des œuvres constituant la classe dont elle fait partie et avec ces œuvres seulement.¹⁴⁴

Les paroles de l'artiste Francesco Clemente qui disait très efficacement « comme tout dans la nature ; la culture repose sur la diversité. Je suis un partisan de la diversité » démontrent que beaucoup d'artistes ne sont pas une barrière à la diversification des formes et des propositions autour de leur travail.

Bourdieu et Clemente sont rejoints par Yves Michaud qui est plus frontal encore. Puisque « nous sommes non seulement à l'époque d'arts qui ne sont plus beaux mais d'arts qui ne sont même plus de l'art »¹⁴⁵ :

Il nous faut des expositions qui mettent en question les frontières de l'art et du monde de l'art, un afflux d'objets extérieurs, vraiment indigérables, [...] imaginer des expositions radicalement hétérogènes dans leur mélange global de styles ; des expositions qui se situent elles-mêmes à des articulations interculturelles spécifiques, des expositions dont les principes de choix soient ouvertement critiquables.¹⁴⁶

Nous le savons, vouloir contenter tout le monde n'est bénéfique pour personne : une rétrospective présentant sagement le travail de l'artiste dans un ordre chronologique, ne dira pas assez pour le connaisseur et pas assez bien pour les non-sachants. Abordons Miró, ce

¹⁴³ « Juste avant, le MoMA de New York ferma temporairement son bâtiment de la 53^e pour sa dernière extension, la collection permanente fut réinstallée non chronologiquement en faveur de thèmes simples comme Les Individus, les Lieux et les Choses. À Londres, la collection permanente de la nouvelle Tate Modern fut montrée de façon thématique plutôt que chronologique. Le MoMA et la Tate Modern ont tous deux mis en avant ces dispositifs comme plus accessibles, faisant partie de la volonté de toucher au-delà du public élitiste traditionnel du musée. » Bruce Altshuler, « Les formes de l'exposition », *Histoire(s) d'exposition(s)*, p.28. Cf. Annexe B : n°35.

¹⁴⁴ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'Art*, 1966, p.73.

¹⁴⁵ Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme*, 2017, p.10, citant Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, 1989.

¹⁴⁶ *Ibid.*

peintre déjà bien connu, à l'aune de sa couleur ou de ses lectures, le catalogue (ou internet) se chargera de raconter son histoire selon les modes « corrects ».

À l'occasion de la première grande rétrospective dédiée à Jannis Kounellis (à la Fondation Prada de Venise, 2019), le critique renommé Philippe Dagen exprime combien le white look et le white cube auraient tué un tel artiste :

[...] et en 1969, il a changé une galerie en écurie, avec des chevaux vivants. Ces intrusions ont pu déconcerter, mais le plus souvent, elles sont apparues dans des architectures contemporaines [...] des galeries de style *white cube* [...] Une entente pouvait s'établir entre ses installations sans apprêt et les espaces minimalistes qui les recevaient. Ici, c'est impossible. Les œuvres contrarient le monument par leur nature matérielle, leurs couleurs, leurs odeurs, par tout ce qu'elles portent de références à la modernité technique et industrielle. Autrement dit, ça ne va pas. Et c'est bien plus intéressant. Dans un musée d'art contemporain, Tate Modern à Londres ou Centre Pompidou à Paris, les œuvres seraient parfaitement posées dans un ordre chronologique [...] Mais elles seraient privées d'une partie au moins de leur pouvoir de dérangement et de contestation [...] mais il est probable que serait atténuée ou annulée leur virulence critique, qui était aussi celle de l'homme, sévère et souvent coléreux quand il parlait du monde actuel.¹⁴⁷

La vision et la présentation unique de l'histoire de l'art engendrées par le *Cube* auraient entraîné une chronologie, un ennui et une aseptisation de la voix de Kounellis. Sortir du white cube conduit presque *ipso facto* une autre approche de l'histoire de l'art. Les lieux moins évidents à aménager, plus puissamment évocateurs, interfèrent évidemment et si l'occurrence est une réussite, cela engendre une vue différente et revigorante sur un artiste.

Cette occurrence est d'autant plus intéressante que Kounellis est pourtant l'un des artistes dont la création est née en parallèle de la radicalisation des galeries et c'est pourtant en ce cadre whitecuboclaste qu'il est aujourd'hui préféré. Ceci montre aussi qu'il n'est pas nécessaire de réintroduire le cadre contextuel de départ pour être efficient, notamment face aux cas de plus en plus nombreux pour lesquels le white cube est finalement le contexte de départ.

L'exposition *Carambolages* (2016) qui proposait un jeu d'entrechoquements visuels et référentiels (– des « accidents mentaux », pour citer son commissaire Jean Hubert Martin) par le biais d'un rassemblement d'objets différents que l'on n'expose habituellement pas ensemble. Bien que les murs aient été blancs, et les cartels absents, le concept du *Cube*, l'était, en fait, également (fig. 82). Les objets dialoguent entre eux, en dehors de tout cadre type d'histoire de l'art. L'absence de cartel n'avait pas pour but le fétichisme des œuvres, mais de

¹⁴⁷ Philippe Dagen, « À Venise, l'œuvre de Kounellis reprend toute son agressivité », *Le Monde*, publié le 20 juin 2019 [en ligne].

permettre au visiteur de voir et d'interpréter ce qu'il désirait. Au lieu de limitation de toutes interprétations autres qu'esthétiques, c'est la permission accordée au visiteur (et expliquée comme telle en amont du parcours afin de valider « officiellement » cette autorisation). Ce fut, selon nous, un white cube intelligent, utilisé à bon escient. Colorer les cimaises aurait induit un rythme autre que celui des champs visuels et aurait impliqué des séquences, des ambiances, des sensations, indépendantes des objets qui devaient être rois. L'essentiel est que le white cube n'est pas combiné à une version monographique de l'art. Le visiteur n'était pas rejeté, au contraire « il en était le héros » comme le stipulait le slogan de fin, et le commissaire ne voulait pas lui imposer une vision unique. Le système de retrait était présent, mais il était mis à profit avec pertinence. Au lieu d'être gratuits et faussement ignorés, les effets du white cube étaient optimisés.

Enfin, nous avons tendance à trop souvent oublier que c'est par l'exposition que l'histoire de l'art du XX^e siècle s'est formée aussi précisément. J.-M. Poinot confirme que :

L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et si l'on veut pouvoir en rendre compte, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un *langage second* véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique.¹⁴⁸

L'exposition n'est pas le relais de l'histoire de l'art, c'est un langage de premier plan qui peut-être/doit-être source de concept nouveau. Une histoire de l'art de demain nécessite une plus grande orientation actuelle ; ainsi peut-elle rester viable et exister en dehors d'une plate juxtaposition qui peut moins facilement assurer sa saine viabilité dans le temps.

Les initiatives qui ont rompu avec le système du white cube vinrent majoritairement d'artistes et non pas de commissaires ou de scénographes. On pense à *The Play of Unmentionable*, de Joseph Kosuth en 1990 au Brooklyn Museum, ou à l'installation *Viewing Matters : Upstairs* au Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam) par Hans Haacke (1996) qui, en lieu et place de l'exposition, reconstitua les réserves du musée avec tréteaux, remorques, papier bulle et éclairage clinique. L'exposition ne peut être un *Tout* que si elle est conçue par un artiste ? Quand de telles initiatives proviennent de commissaires d'exposition (qui ne se revendiquent pas que comme des artistes et n'ont pas de production artistique connue), elles sont souvent le fruit de personnalités singulières et qui tout au long de leur carrière naviguent en eaux troubles entre la figure du théoricien, du technicien et du

¹⁴⁸ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu.*, 1999, p. 35.

plasticien, tels sont Jean-Hubert Martin ou Jacques Hainard, par exemple. Faut-il en conclure que dépasser le white cube nécessite une créativité hors paire, quasi artistique et que toute personne ne se reconnaissant pas de telles aptitudes doit se cantonner à l'impersonnalité de l'espace standard ? Bien que dans les faits ce soit ce qui semble se produire, nous ne le croyons pas. Le white cube n'est qu'une façon d'écrire l'exposition, il est bien d'autres scripts qui valent, si tant est que l'on accepte de les concevoir comme supports aidant les arts, plutôt que comme une atteinte à leur dignité.

*

À ceux qui prétendent que miser sur le développement d'alternatives au système du white cube signifie la fin du musée, nous pouvons leur objecter (en plus de ce qui vient d'être dit) que le glas ne sonnera ni symboliquement ni financièrement : Carol Scott réalisa une enquête qui prouva qu'investir plus sur l'ouverture du musée aux publics divers est bénéfique et profitable pour le musée, tant moralement qu'économiquement.¹⁴⁹ Aussi, le retrait, s'il est voulu de le garder coûte que coûte, peut néanmoins être combiné à des dispositifs facilitant la thérapie par exemple (musiques, odeurs, lumières, etc.)¹⁵⁰ Mettre fin, ou rouvrir le système trop clos du white cube, n'est pas la fin du musée, seulement la fin d'une vision du musée. Abus de faiblesse sur un public qui remet son entière confiance dans les mains de « connaisseurs » qui ne font que mimer l'ouverture et l'accessibilité ; ou aveux de faiblesse d'un groupe élitiste qui ne croit pas *son* art assez puissant pour rayonner avec la même force sur un public plus élargi, et un mur plus coloré ?

Il ne s'agit pas de diaboliser le white cube, mais de montrer qu'il y a de bonnes raisons et de bons moyens¹⁵¹ de le dépasser, de le surpasser, de passer outre sa trop arrangeante facilité. Pour ce faire, la chaîne toute entière des acteurs du musée doit collaborer à vouloir révéler une autre facette des arts modernes et contemporains ; afin que leur monstration soit réellement adaptée à tous, et optimisée pour tous.

¹⁴⁹ Le travail de Carol Scott (directrice de l'organisation *Museums Australia* depuis 2001) est cité par Mark O'Neill dans « The good visitor enough », *Museums, Society, Inequality*, 2002. p.35. Voir aussi Carol Scott, *Leisure and Change: Implications for Museums in the 21st Century*, Powerhouse Museum, Sydney, 2001.

¹⁵⁰ Voir les écrits et les actes de Lois H. Silverman (*The Social Work of Museums*, Routledge, Bloomington, 2009) et du « musée humaniste » de Nathalie Bondil, et qu'elle met en pratique depuis la direction du Musée des beaux-arts de Montréal.

¹⁵¹ L'ouvrage d'Idema qui montre, par exemple, comment tirer le meilleur parti du musée dans *Comment visiter un musée : et aimer ça* (Eyrolles, Paris, 2015).

Conclusion

« *Icône et concept, icône conceptuelle [,] concept iconisé* »¹⁵²

Il ne s'agit pas de dresser le résumé complet de cette étude. Pour cela, une longue conclusion récapitule la chronologie, tandis qu'une plus courte, juste ci-dessus, tente de synthétiser le dernier chapitre.

Le but de cette recherche est d'apporter plus de détails à un geste dont la somme de connaissances à son propos était très superficielle, si ce n'est erronées. Ainsi espérons-nous avoir bien enrichi l'information relative à ce système afin que soit sérieusement remise en question sa légitimité fondée sur des principes critiquables.

Mais alors, c'est quoi ce white cube, précisément ? Moins extrême que celui de BOD, plus affirmé (et existant) que celui de Klonk, plus politique et idéologique que celui de Noordegraaf, moins global que celui d'Arrault et Troyas, le white cube tel qu'il fut décrit ici est un système protéiforme dont le moteur fonctionne, avant tout, grâce à notre conception de l'art comme entité intouchable et effrayante.

Hormis ces considérations quelque peu alarmistes et abstraites, nous espérons effectivement avoir bien démontré la nécessité de rompre avec son uniformisation dogmatique si l'on souhaite continuer à évoluer en art (cette pratique qui existe en grande partie grâce aux révolutions qui se dressèrent sur le chemin de l'institutionnalisation) sans que le mécanisme de sa présentation englobe toutes contestations possibles. Nous espérons avoir repoussé la date de naissance du geste et rectifié les propos de Bernadette Dufrêne pour qui, au centre Pompidou, en 1977 revient « la primauté de la perception sur la connaissance intellectuelle [qui] constitue une innovation dans le discours muséal »¹⁵³ ; qui omet alors les innovations de Berhens, de Gilman, de Sandberg, ou encore de Barr et de son équipe. Nous espérons tout pareillement avoir montré que le postulat de Patricia Falguières selon lequel « le cube blanc permet d'exposer, sous quelque forme que ce soit, l'ensemble des déterminations économiques, sociales, institutionnelles et politiques de l'exposition »¹⁵⁴ est faux, car il

¹⁵² Martine Salzmänn, « Le cube blanc est-il une arme de guerre... », 2009.

¹⁵³ Bernadette Dufrêne se référant au MNAM et au système muséologique dans *La création de Beaubourg.*, 2000, p.84.

¹⁵⁴ Patricia Falguières, *White Cube.*, 2008. p.15.

demeure conditionné par une technologie de l'esthétique dans laquelle toute la vision d'un art en prises avec la société des hommes, le réel, est évincée.

Mais surtout, nous espérons avoir démontré avec netteté, quoiqu'avec mesure, qu'à la question que posait Bartomeu Mari « organise-t-on des expositions pour l'artiste, pour le commissaire, ou pour le public ? Qui ou que constitue la véritable raison d'être de la pratique des institutions culturelles ? »¹⁵⁵, le *Cube* ne répond pas de la manière que l'entend notre politique culturelle actuelle (disant, pourtant, rechercher la démocratisation). À l'usage successif des qualificatifs « individualiste », « occidental » et « élitiste », l'idéologie du white cube semble être vitupérée gratuitement et sans nuances. L'accumulation de telles étiquettes peut être perçue comme une réaction de « bobo », mais demeure-t-elle moins vraie pour autant ? L'idéologie de ce geste muséographique est bien porteuse de toutes ces caractéristiques, et le nier sans moins de modération amène à corroborer un système restrictif et exclusif. De plus, le tout n'est pas de le contredire en parole, mais aussi en acte. Or cela ne semble pas aller de soi puisque le galeriste britannique renommé, Charles Saatchi, qui admet trouver le white cube « aseptisé » et le qualifie volontiers d'espace « à la fois démodé et stéréotypé de manière inquiétante »¹⁵⁶, le perpétue pourtant aux quatre coins du globe *via* ses douze galeries, dont la fameuse galerie « White Cube »...

Outre le décalage de la naissance du système dont il ne faut plus confondre premières apparitions en acte, et première théorisation, aucune des constatations qui est faite dans ce mémoire n'est véritablement inédite, il s'agit essentiellement de les admettre. On ne peut évoquer, à proprement parler, un « jeu de dupe », car l'usage des effets du white cube n'est, aujourd'hui, pas véritablement conscient, il est néanmoins difficile de faire fi du clientélisme emprunté aux galeries d'art dont usent allègrement les musées d'art contemporain¹⁵⁷. Il paraît aussi difficile d'ignorer l'exclusivité donnée à un petit groupe, au lieu d'une majorité, que favorise ce dispositif dans l'appréhension des arts. Aussi, user du *Cube* ne peut plus être

¹⁵⁵ Bartomeu Mari, (directeur du Musée d'art contemporain de Barcelone de 2008 à 2015) dans « L'art : un instrument de connaissance lié à l'émotion », dans *Médiation de l'art contemporain: perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, Paris, galerie nationale du Jeu de Paume, coll. Conférences et colloques, 2000.

¹⁵⁶ Propos rapportés par Johan Idema dans *Comment visiter un musée.*, 2015, p. 10.

¹⁵⁷ « L'attente prolongée dans un salon dénudé comme un temple protestant, où de simples chevalets de bois attendent des toiles invisibles, assure efficacement la mise en condition physique du client », écrivait Raymonde Moulin à propos des galeries dans *Le Marché de la peinture en France* (1967 : 446), tandis que le musée s'emparait du système de présentation ainsi décrit.

dissimulé derrière les atours de la praticité et de la simplicité. Ces pages ne sauraient que trop délivrer des contre-arguments à ceux qui prétendent que le *Cube* est plus pratique ; car plus simpliste oui, plus simple non. Tout n'est pas à jeter aux orties en matière de white cube ; le tout résidant dans un emploi éclairé et conscient de ses effets, sans prétendre à une médiation par l'espace, puisque nécessairement vaine et incompatible dans les termes.

Pour en revenir brièvement à la démocratisation, S. Chaumier nous avertit contre ses bienfaits qui ne sont pas le tout ; il n'est « pas certain que la désacralisation qui s'en accompagne, même si elle peut favoriser une certaine proximité, serve finalement l'appropriation de l'art »¹⁵⁸. Certes, il faut assurément continuer à chercher des formes expographiques satisfaisantes, et rompre avec le système du white cube n'est qu'un (grand) pas, et non *la* réponse en soi. À la remarque de Chaumier, il doit néanmoins être ajouté qu'une solution bénéfique se trouve *a fortiori* dans la désacralisation, si tant est que celle-ci se produise chez un large public autant que chez les conservateurs de musée qui n'osent pas manipuler les arts, ne serait-ce que pour un discours temporaire.

Dans leur introduction, Arrault et Troyas ¹⁵⁹, les premiers depuis BOD, livrent une psychanalyse acerbe du geste et s'interrogent : « l'art peut-il réellement vivre en bonne santé dans l'autarcie de ce white cube ? ». Ce mémoire aura aussi essayé, non pas de donner une réponse unanime, mais de montrer la nécessité d'en trouver plusieurs et de les adapter, à la carte, à l'envie, à l'artiste, à son public, loin de l'uniformisation et de l'isolation du *Cube*. Rebondissant sur le paragraphe précédent, cela vient tant d'une attitude s'étendant vers les publics, dans le champ de monstration que dans celui de la considération des arts par les connaisseurs qui sont appelés à *oser* davantage d'emprise.

Pour s'extraire du white cube, il est aussi essentiel de poursuivre la documentation générale de la pratique de l'exposition (qui peut aisément être considérée telle « le patrimoine immatériel de l'art »¹⁶⁰), mais aussi celle des initiatives alternatives afin de consolider le corpus de l'« opposition ».

¹⁵⁸ Serge Chaumier, *Culture & Musées*, n°16, 2010, p.26.

¹⁵⁹Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme.*, 2017., pp. 9-47. Voir la page 40 pour la citation suivre.

¹⁶⁰ Bernadette Dufrene, *Histoire(s) d'exposition(s).*, 2016. p.7.

Cet mémoire s'axa véritablement à dresser un panorama le plus large possible : face à quoi il fut essayé de ne jamais abandonner la lutte menée contre l'éparpillement. Il est toutefois possible qu'à force de vouloir permettre un maximum de réflexion et de rebonds en élargissant encore la discussion, la dispersion entame quelque peu la pertinence des propos. Pour y remédier, des études plus spécifiques seraient efficaces qui creuseraient plus en profondeur l'action ambiguë de la textuelle au sein de la matrice du white cube, ou qui continueraient de creuser les enjeux paradoxaux de la pédagogie par l'espace et du retrait parallèle du dispositif, afin de parvenir, *in fine*, à les concilier.

De tels approfondissements plus spécifiques amèneraient sans doute à lever le voile sur des incohérences qui demeurent ; notamment celle de Beaubourg. Divers points de vue sont source de contradiction et nécessitent souvent que l'on se forge notre avis propre en allant soi-même sur place, ou en réalisant soi-même l'expérience, et seulement ainsi nous pouvons former notre opinion définitive. Maintenant, transposons cette vérité générale au passé afin de figurer combien il peut être complexe de se fier aux avis des acteurs du musée qui nous sont parvenus du XX^e siècle, excluant toute expérience personnelle de la chose. Désormais, rapprochons ceci au « paradoxe Hultén » dont on ne parvint pas véritablement à savoir s'il s'évertuait à reproduire une technologie de l'esthétique ou à contextualiser les arts qu'il présentait en dehors de leur seule existence plastique. « Les expositions inaugurales [de Beaubourg] sont pensées à la fois le sujet et le public [... et elles] utilisent toutes les ressources de la communication tridimensionnelle pour transférer le visiteur dans les espaces-temps qui furent ceux des avant-gardes »¹⁶¹, trouve-t-on sous la plume de Dufrêne (personnalité avec laquelle nous ne nous accordons pas tout le temps), tandis que l'on sait que *l'Armory Show* fut intégralement blanchi à l'occasion de Paris—New York dont on nous dit que « l'exposition ignore les événements historiques dans le but de “mieux mettre en rapport le sens profond des œuvres et leur rapport formel. [...] Au-delà de l'histoire, les œuvres pénètrent enfin le musée imaginaire, celui où s'abolissent les notions de temps et de l'espace. »¹⁶² Au regard d'autres faits, de photographies et d'autres propos, il fut choisi de considérer Hultén comme une personnalité qui s'approprie des aspects du white cube pour en

¹⁶¹ Bernadette Dufrêne. *La création de Beaubourg.*, 2000, p.222.

¹⁶² Propos de Pontus Hultén relatés par Valentina Santamaria dans son mémoire d'étude de master 1 « Pontus Hultén et sa tentative révolutionnaire au centre Georges Pompidou », soutenu en mai 2016 à l'École du Louvre, sous la direction de Sébastien Gökalp.

proposer sa version alternative et optimisée. Il y a donc une « demi-rupture » le temps de sa présidence. Se pencher sur la question enrichirait l'histoire française du *Cube* au MNAM.

Au-delà des failles inhérentes à un tel sujet, il serait également crucial d'effectuer des enquêtes de public précisant les attentes de ces derniers en matière d'exposition, après que leur aurait été présentée l'importance de l'expographie. Les grands musées d'art contemporain perpétrant le modèle du white cube seraient bien évidemment la cible première, mais des expositions d'art employant des dispositifs de présentations antagoniques renforceraient la pertinence des résultats.

En guise d'autre pistes à creuser, citons aussi la manière dont fut repris le *Sonderbund*, cent ans plus tard, en 2012 au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne. Elle présente une adaptation moderne du white cube à cette occurrence qui en fut l'ancêtre directe. Plus qu'une méta réflexion, les conclusions tirées de cette comparaison permettraient de faire un micro bilan des évolutions muséologiques du XX^e siècle.

Passons du *micro* au *macro* en soulignant désormais l'égale nécessité d'élargir l'approche exclusivement européenne et occidentale, afin de réellement pouvoir étendre les considérations de cette étude au monde entier. Par exemple, et à l'instar du prochain congrès international de l'ICOM, prenons la direction de l'Asie. Examiner les propositions qui y sont faites, qu'elles corroborent ou invalident ce qui vient d'être dit, qu'elles l'enrichissent ou l'en détournent, serait pertinent car il s'agirait, en réalité, d'une forme certaine de regard vers des solutions d'avenir...

Par ailleurs, à la « colonisation (esthétique) du monde » ¹⁶³, il pourrait être adjoint et développé (si matière il y a), l'explicitation de la colonisation occidentale des arts extra-occidentaux. En effet, le white cube, une fois établi en tant que « display of power » (ou système du pouvoir), quelles sont ces incidences lorsqu'il traite les arts qui ne sont pas issus de la production blanche et occidentale qui conditionne, seule, le dispositif de présentation ? L'exposition *Magiciens de la terre* (1989) pourrait ainsi être analysée à l'aune de ces considérations : seraient alors étudiés les textes de Steven C. Dubin (*Display of power, Memory and Amnesia in the American Museum*), de Susan Price (*Paris Primitive*) ou encore, de Benoît de L'Estoile (*Le goût des Autres*). ¹⁶⁴

¹⁶³ Brian O'Doherty, *White Cube...*, 2008, p.196.

¹⁶⁴ Voir à ce propos la bibliographie additionnelle donnée en annexe F, pour approfondir certaines notions évoquées. À noter également que deux ébauches de questionnaires de public sont proposés à l'annexe G.

Parler des dispositifs de présentation, c'est discuter de l'idéologie inhérente au projet qui s'en pare. Évoquer l'idéologie d'un projet c'est invoquer le rôle que le musée (ou centre d'art) dont il est question se dote dans la transmission des arts. En somme, aborder le white cube, c'est obligatoirement matérialiser le rôle du musée d'art contemporain dans nos sociétés occidentales. Plutôt que de clore sur une touche pessimiste et élitiste, attachons-nous à écrire que vouloir sortir du white cube c'est reconnaître au musée d'autres activités que la monstration de choses (belles ou non) susceptibles de plaire à l'âme. Sortir du white cube c'est ne prendre à la Grèce antique que le *forum*, pour délaissé un peu le *temple* ; c'est tenter de correspondre mieux aux artistes qu'il reçoit et poursuivre la création, plutôt que de la stabiliser. Ceci est déjà en vigueur par le biais d'activités données dans ces mêmes musées (ateliers pour jeunes, enfants, étudiants, concerts et conférences, table ronde et expérimentations thérapeutiques...) mais, quand vient le moment de la rencontre avec l'Art, ces mêmes institutions revêtent souvent leur masque d'impassible froideur. En 2015, le musée était « en train de vivre sa mue »¹⁶⁵ selon Serge Chaumier, gageons que peau neuve soit faite et que soient misent au grenier les vieilles icônes archaïques et poussiéreuses.

¹⁶⁵ Serge Chaumier, « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », *La Lettre de l'OCIM*, n° 150, 2013, [en ligne].

Bibliographie

Ouvrages

ADORNO Théodore W., « Valéry Proust musée », *Prismes : Critiques de a culture et société*, Paris : Payot, 1986., pp. 152-163.

ADORNO Théodore W., **HORKEIMER** Max, *La dialectique de la raison* [1947], Tremblay : Gallimard, 1974.

ADOTEVI Stanislas, « Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, 1971.

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

ALTSHULER Bruce, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History*, Volume 2 : 1962-2002, Londres : Phaidon Press Publisher, 2013.

ARRAULT Valérie, **TROYAS** Alain, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Corlet : Édition L'Échappée, 2017.

AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité.*, Paris : Seuil, 1992.

BARKER Emma, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven : Yale University Press & The Open University, 1999.

NEWMAN Barnett, *Selected Writings*. Berkeley : University of California Press & John P. O'Neil, 1992.

BASTIDE Roger, **DUVIGNAUD** Jean. *Art et société.*, Paris : L'Harmattan, 1997.

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

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

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

BAUDRILLARD Jean, *L'Effet Beaubourg : implosion et dissuasion*, Paris : Galilée, 1977.

- BECKER** Howard S., *Les Mondes de l'art*, Malherbes : Flammarion, 2010.
- BENHAMOU** Françoise, *L'économie de la culture*, Paris : La Découverte, 2004.
- BENJAMIN** Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Version de 1939*, Paris : Gallimard, 2008.
- BERNIER** Christine, *L'art au musée: de l'œuvre à l'institution*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- 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.
- BORDAZ** R., *Le Centre Pompidou : Une nouvelle culture*, Paris : Ramsay, 1977.
- BORDAZ** Pierre, *Pour donner à voir*, Paris : Éditions Cercle d'Art, 1987.
- BOURDIEU** P., *Les Héritiers* [1964], Paris : Édition de Minuit, 2016.
- BOURDIEU** Pierre, **DARBEL** Alain, *L'Amour de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1966.
- BOYLAN** P., *Museums 2000 : Politics , people, professional and profit*, Oxon : Routledge 1992.
- BUREN** Daniel, *Le Ecrits (1965-2012), Volume 1 : 1965-1995*, Paris : Flammarion, 2012.
- CABANE** Pierre, **RESTANY** Pierre, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris : Éditions André Balland, 1969.
- CAILLET** Élisabeth, **LEHALLE** Evelyne, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- 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** Jean, *Considération sur l'état des beaux-arts*, Paris : Gallimard, 1983.
- CLAIR** Jean, *Paradoxe sur le conservateur*, Caen : L'Echoppe, 1988.
- 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.
- COPPET** Laura, *The Art Dealers. Revised & Expanded: The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works*, New-York : Cooper Square Press, 2002.
- COULANGEON** Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris : La Découverte, 2010.

- DAGONET** Françoise *Le Musée sans fin*, Seyssel : Champ Vallon, 1982.
- DANTO** Arthur, *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*, Paris : Points, 2019.
- DAVALLON** Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- DAVIS** Douglas, *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York : Abbeville Press Publishers, 1991.
- DE ANDIA** Béatrice (dir.), *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor*, Paris : Action artistique de la Ville de Paris, coll. Paris et son patrimoine, 2004.
- DEBORD** Guy, *La Société du Spectacle*, Barcelone : Gallimard, 1992.
- DE L'ESTOILE** Benoît, *Le goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 2007.
- DESVALLÉES** André (dir.), *Scénographier l'art contemporain*, Savigny-le-Temple : MNES/ Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- DESVALLÉES** André, **MAIRESSE** François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.
- DEROO** Rebecca J., *The museum establishment and contemporary art : the politics of Artistic Display in France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1968.
- DEWEY** John, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2005.
- DROUGUET** Noémie, **GOB** André, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2004.
- DUBIN** Steven C., *Display of power; Memory and Amnesia in the American Museum*, New York : NYU Press 1999.
- DUBOÏ** Philippe, **FALGUIÈRES** Patrica (avant-propos), **SCARPA** Carlo, *Carlo Scarpa: l'art d'exposer: une anthologie d'écrits et de déclarations de Carlo Scarpa: une expographie commentée de ses réalisations muséographiques*. Zurich : JRP Ringier, 2014.
- DUFRÊNE** Bernadette, **GLICENSTEIN** Jérôme, (dir.), *Histoire(s) d'exposition(s) : Exhibitions' stories*. Paris : Hermann Éditeur, 2016.
- DUFRÊNE** Bernadette, *La création de Beaubourg*. Échirolles : Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

DUFRENE Bernadette (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2007.

DUFRESNE-TASSÉ Colette, **LEFEBVRE** André, *Psychologie du visiteur de musée : Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Montréal : Hurtubise HmH, 1995.

DUNCAN Carol, *Civilizing Rituals. Inside public Art Museums*, Londres : Routledge, Londres/New York, 1995.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979.

ECO Umberto, « A Theory of Expositions » [1967], *Travels in Hyperreality*, Londres : Pan Books & Picadors, 1987.

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.

FRANCASTEL Pierre, *Art et technique*, Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, 2014.

GALARD Jean (dir.), *Le regard instruit*, ouvrage répertoriant les actes du colloques « Action éducative et action culturelle dans les musées » organisé au musée du Louvre par le Service culturel, le 16 avril 1999, Paris : La documentation Française, 2000.

GENETTE Gérard, *L'oeuvre de l'art*, Paris : Le Seuil, 2010.

GILMAN Benjamin I., *Museum Ideals of Purpose and Method*, Boston : Riverside Press, 1918.

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art: une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, 2009.

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

GOODMAN Nelson, **ELGIN** Catherine, « La fin du musée », *Esthétique et connaissance*, Paris : L'éclat, 1990.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

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

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

- GREENBERG** Clement, *Art and Culture : critical essays*, Boston : Beacon Press, 1988.
- GREENBERG** Resa, **FERGUSON** Bruce W., **NAIRNE** Sandy, *Thinking about exhibition*, Londres : Routledge, 1996.
- GROSENIK** Uta (dir.), *International Art Galleries*, Cologne : Dumont, 2005.
- 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** Bernard, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris : L'Harmattan, 1998.
- GUGGENHEIM** Peggy et **KIESLER** Frederick. *The Story of Art of This Century*, Hatje Gantz : Ostfildern-Ruit, 2004.
- HAINARD** Jaques et **KAEHR** Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : musée d'ethnographie, 1984.
- HAUTECOEUR** Louis, *Architecture et aménagement des musées* [1935], Paris : Réimpressions RMN, 1993.
- HEINICH** Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015.
- HUDSON** Keneth, *A social History of the Museum*, Londres : The Macmillan Press, 1975.
- HUNTER** S., « Introduction », dans *The Museum of Modern Art, New York : The History and the Collection*, London : Thames and Hudson, 1984.
- IDEMA** Johan, *Comment visiter un musée : et aimer ça*, Paris : Eyrolles, 2015.
- JIMENEZ** Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Trebaseleghe : Gallimard, 1997.
- KANDINKSY** Vassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1954], , Saint-Amand : Denöel, 2014.
- KIESLER** Frederick J., *Contemporary Art Applied to the Store and its Displays*, New York : Brentano's, 1930.
- KLONK** Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000*, New Haven : Yale University Press, 2009.
- KLÜSER** Bernd (préface) et coll., *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris : Editions du Regard, 1998.

KRAUSS Rosalind, « Le musée sans murs du postmodernisme », dans Cahiers du MNAM n°17-18, « L'œuvre d'art et son accrochage », Paris : Centre Pompidou, 1986.

LAUXEROIS Jean, *L'utopie Beaubourg, vingt ans après*, Paris : Éditions du centre Georges Pompidou, 1996.

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

LEMARQUIS Pierre, *Portrait du cerveau en artiste*, Malesherbes : Odile Jacob, 2014.

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

LOOS Adolf, *Ornement et crime*, Paris : Éd. Payot & Rivages, 2003.

LORENTE J. Pedro, *Cathedral of Urban Modernity*, Gijón : Scholar Pr, 1998.

MAIRESSE François, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 2002.

MAIRESSE François, *Le droit d'entrer au musée*, Bruxelles : Editions Labor 2005.

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

MCCLELAN Andrew et coll., *Art and its Publics : Museum Studies at the Millenium*, Oxford : Blackwell Publishing, 2003.

MICHAUD Yves, **MOREL** Jean-Paul, *Pour un musée français d'art moderne*, Paris : Séguier en collaboration avec Textes de la RMN, 1996.

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

MILLET Catherine, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Malesherbes : Flammarion, 2015.

MOLLARD-DESFOUR Annie, *Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui (XXe-XXIe siècles) : Le Blanc*, Malesherbes : CNRS Éditions, 2008.

MONNIER Gérard, *L'art et ses instituts en France. De la Révolution à nos jours*, Malesherbes : Folio, 1995.

MONTANER Josep Maria, *Nouveaux musées : espaces pour l'art et la culture*, Barcelone : Editorial Gustavo Gili, 1990.

- MOULIN** Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- MOULIN** Raymonde (dir.), *Sociologie de l'art*, actes du colloque de 1985. éd. La Documentation Française 1986, Paris : L'Harmattan, 2000.
- MURAWSKA-MUTHESIUS** Katarzyna (dir.), *From Museum critique to the critical museum*, New York : Routledge, 2016.
- MYZELEV** Alla, *Exhibiting Craft And Design : transgressing The White Cube Paradigm*, Oxon : Routledge, 2017.
- NEWHOUSE** Victoria, *Art and the power of placement*, New-York : The monacelli Press, 2005.
- NOORDEGRAAF** Julia, *Strategies of Display, Museum Presentation In Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam : Nai Uitgevers Pub, 2004.
- O'DOHERTY**, Brian, **FALGUIÈRES** Patricia (préface). *White cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*. Zurich : JRP-Ringier, 2008.
- PEARCE** Susan M., *Museums, Objects and Collections*, Washington : Smithsonian Book, 1993.
- PRICE** Sally, *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du Quai Branly*, Paris : Denoël, 2011.
- PRICE** Sally, *Paris Primitive : Jacques Chirac's museums on the Quai Branly*, Chicago : University of Chicago, 2007.
- PHILOSTRATE**, *La galerie de tableaux*, Paris: Société d'édition « Les Belles Lettres », 1991.
- POINSOT** Jean-Marc, « L'exposition, objet du débat esthétique », lettre de l'OCIM, n°50, 1997.
- POINSOT** Jean-Marc, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Paris : Art édition, 1999.
- POLI** M.-S., *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- POMIAN** Krzysztof, « Le musée face à l'art de son temps », *Cahiers du MNAM : L'art contemporain et le musée* (hors série), Paris : Centre Pompidou, 1989.
- POULOT** Dominique, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2008.
- POULOT** Dominique et **BALLÉ** Catherine, *Musée en Europe, Une mutation inachevée*, Paris : La Documentation française, 2004.

- PROUST** Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1919], Paris : Gallimard, 1988.
- RAVET** Hyacinthe, *Sociologie des arts*, Paris : Armand Colin, Paris, 2015.
- ROTHKO** Mark, *Ecrits sur l'art, 1934-1969*, Malesherbes : Flammarion, 2009.
- ROTHKO** Mark, *La Réalité de l'artiste*, Malesherbes : Flammarion, 2015.
- ROYOUX** Jean-Christophe et collectif, *Qu'est-ce que l'art au 20e siècle ?*, ouvrage édité à l'occasion des Journées de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, organisées les 5, 6 et 7 avril 1991 à Jouy-en-Josas, Condé-sur-Noireau : Fondation Cartier, 1992.
- SANDELL** Richard et coll., *Museums, Society, Inequality*, Oxon : Routledge, 2002.
- SALLES** Georges, *Le Regard*, [Plon, Paris, 1939], Paris : Réimpression RMN, 1992.
- SCOTT** Carol, *Leisure and Change: Implications for Museums in the 21st Century*, Sydney : Powerhouse Museum, 2001.
- SEROTA** Nicolas, *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.
- STANISZEWSKI** Mary Anne, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge : MIT Press, 1998.
- VALÉRY** Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais* [1945], Paris : Folio, 1988.
- VANDER GUCHT** Daniel, *Ecce homo touristicus*, Barcelone : Labor Sciences Humaines, 2006.
- VERLAINE** Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2012.
- VIATTE** Germain, « 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.
- WANG** Sylvie, **XIAOJUAN** Ding, *Culture and Art : Museum Design*, Hong Kong : Art Power, 2017.
- WHITE** Harrison, **WHITE** Cynthia, *Canvases and Careers : institutional Change in the French Painting World*, New York /London : J. Wiley and Sons, 1965.
- WITCOMB** Andrea, *Re-imagining the museums : beyond the Mausoleum*, Oxon : Routledge, 2003.

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.

*

Cat. Expo., *El Lissitzky, 1890-1941 : Architect, Painter, Photographer, Typographer.*, Eindhoven : Municipal Van Abbemuseum, 1990.

Cat. Expo., *The Vienna Secession. From Temple of Art to exhibit hall.*, Hatje Gantz : Ostfildern-Ruit, 1977.

Cat. Expo., *Vides : une rétrospective.* Paris : Centre Georges Pompidou et Kunsthalle de Bern, 2009.

Littérature grise (mémoires et articles de périodiques spécialisés)

BABÉ Laurent, *Les publics de l'art contemporain : première approche*, Rapport d'exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 », Coll. REPERES DGCA Direction générale de la création artistique, n° 6, vol. 2, Octobre 2012.

BARI Camille, « La programmation d'expositions dans les musées d'art moderne et contemporain : entre diffusion de de savoir et stratégie de communication. L'exemple du musée national d'art moderne, du MoMa, de la Tate Modern et du Salomon R. Guggenheim », Mémoire de recherche de Master 2 présenté à l'École du Louvre, en septembre 2012, sous la direction de Frédérique Leseur.

BERNARD Marion, « Le Théâtre-Musée Dalí à Figueres : focus sur les dispositifs de présentation de la salle Mae West », mémoire d'étude de master 1 présenté à l'École du Louvre, en mai 2018, sous la direction de Cécilia Hurley-Griener.

BOYLAN Patrick J. (Dir.), *Comment gérer un musée : Manuel pratique*, édition de l'UNESCO, 2006.

Disponible à : <http://www.unesco.org/new/fr/culture/> [12/11/18]

BUCHLOCH Benjamin H.D., « Conceptual art 1962-1969 : from the aesthetic of administration to the critic of institutions », dans *October*, vol. 55, The MIT Press, 1990, pp. 105-143.

Disponible à : https://www.corner-college.com/udb/cproIhsEiyBuchloh_- [12/11/18]

BUREN Daniel, « Exposition d'une expositions », *Les Ecrits*, T.1 Paris : CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

CEVA Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », *Culture & Musées* n°3, 2004, pp. 69-96.

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

CHAUMIER Serge, « La nouvelle muséologie mène t-elle au parc ? Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition. » *Complicités*, 2011, pp. 65-88.

CHAUMIER Serge, « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011, pp. 45-51.

CHAUMIER Serge, « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », *La Lettre de l'OCIM*, n°150, 2013, pp. 25-28.

COUTURE Francine, « Réexposition et pérennité de l'art contemporain », *Culture & Musées*, n°16, 2010. pp. 137-156.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Regards sur l'évolution des musées*, *Publics et Musées*, n°2, 1992. pp. 99-123.

DAVALLON Jean, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 229-238.

DAVALLON Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace : vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès, La Revue* n° 61, 2011, p. 38-44.

DELOCHE Bernard, **MAIRESSE** François, « La question du jugement sur les expositions d'art. », *Culture & Musées* n°15, 2010. pp. 23-51.

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique: enquête 2008*. Découverte ; Ministère de la culture et de la communication, 2009.

DUFRESNE-TASSÉ Colette, **O'NEILL** Marie-Clarté, **MARIN** Dana, « L'exposition temporaire thématique comme lieu de rencontre de la créativité des visiteurs et du conservateur », *Complutum*, Vol. 26, 2015, pp. 147-156.

EIDELMAN Jacqueline, **JONCHERY** Anne, **ZIZI** Lucile, « Le public des musées a changé », revue *Espaces* n°318, Mai 2014, pp.66-73.

EIDELMAN Jacqueline, **GOTTESDIENER** Hana, **LE MAREC** Joëlle, « 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]

EIDELMAN Jacqueline, **JONCHERY** Anne, « Sociologie de la démocratisation des musées », *Hermès, La Revue*, 2011/3, n° 61, pp.52-60.

Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3.htm-page-52.htm> [15/11/18]

EIDELMAN Jacqueline, **JONCHERY** Anne, « À l'écoute des visiteurs 2012 », *Résultats de l'enquête nationale sur la satisfaction des publics des musées nationaux*.

Disponible à : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Connaissance-des-patrimoines/> [19/05/19]

EZRATI Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 252-256.

FOCILLON Henri, *La Conception moderne des musées*, Actes du Congrès international d'histoire de l'Art organisé par la Société d'histoire de l'art français à Paris du 26 septembre au 5 octobre 1921, Presses Universitaires de France, Paris, 1923, pp. 85-93.

FOURCADE Dominique, « Crise du cadre, à propos du tableau de Matisse : le peintre dans son atelier », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1986, n° 17-18. p. 68-83.

GIREL Sylvia « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », dans *Les Non-publics de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2004. pp. 461-483.

GOTTESDIENER Hanna (dir.), *Publics et Musées, n°1 : Textes et public dans les musées*, 1992.

Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385_1992_num_1_1 [15.06.19]

GOTTESDIENER Hanna, **VILATTE** Jean-Christophe, **VRIGNAUD** Pierre, « Image de soi-image du visiteur et pratiques des musées d'art », Département des études, de la prospective et de statistiques, (Deps), Ministère de la Culture et de la Communication, 3 juin 2008.

Disponible à : <http://www.culture.gouv.fr/deps>

GUILLEMYN Thomas, « Galerie Internationales d'art : dans le système de l'art contemporain légitimé », mémoire d'étude de seconde année de deuxième cycle, présenté à l'Ecole du Louvre, sous la direction de Patrick Michel, en septembre 2018.

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

HURLEY Cécilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », *Culture & Musées* n°16, 2010. pp. 207-218.

HUYGHE René, « Le rôle des musées dans la vie moderne », *La Revue des deux mondes*, XLI., 1937. p. 775-789.

KIESLER Frederick, « On Correalism and biotechnique : Definition and Test of a New Approach to Building Design », *Architectural Record*, n°3, Septembre 1939.

KNODEL Bernard, « Des étudiants traquent les préjugés au musée d'Ethnographie de Neuchâtel », *La Lettre de l'OCIM*, n°158, 2015.

KRAUSS Rosalind. *Under blue cup*. MIT Press, 2011.

KRAUS Rosalind, « The cultural logic of the late capitalist museums », *October* vol. 54., MIT Press, 1990.

JAMIN Jean-Baptiste, « La Conférence de Madrid (1934) : origines et fortune de la muséologie moderne », Mémoire de recherche de master 2 en muséologie, présenté à l'Ecole du Louvre, en septembre 2014, sous la direction de François Mairesse.

JUDD Donald, « Longue discussion, non sur les chef-d'oeuvre, mais sur les causes de leur rareté » [1984] dans *l'Époque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, : CNAC-GP, 1987.

LAHUERTA Claire, « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique*, 2013., mis en ligne le 01 juillet 2015.

Disponible à l'adresse : <http://leportique.revues.org/2640> [19.05.19]

LEE Bo-Kyoung, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », dans *Marges - Revue d'Art Contemporain*, 05/2007.

Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/marges/705> [11.04.19]

MAIRESSE François, « Un demi-siècle d'expographie. », *Culture & Musées*, n°16, 2010. pp. 219-229.

MELOT Michel, « De l'ostentation à l'exposition », *Cahiers de médiologie*, n°1, 1996.

MERLEAU-PONTY Claire, « Quelles scénographies pour quels musées ? », *Culture & Musées*, n°16, 2010. pp. 201-206.

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

MOUKARZEL Joseph R. « Du musée-écrin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011. pp. 90-95.

Office International des Musées, *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence internationale d'études (Madrid 1934), Société des Nations, Paris, 1935.

Disponible à : <https://atom.archives.unesco.org/records-of-international> [01.08.19]

Office International des Musées, *La réglementation des expositions internationales d'art*, IICI – OIM, Paris, 1936.

Disponible à : <https://atom.archives.unesco.org/records> [03.08.19]

Office International des Musées, *Manuel de la technique des fouilles archéologiques*, OIM, Paris, 1939.

Disponible à : <https://atom.archives.unesco.org/> [01.08.19]

O'NEILL Marie-Clarté, DUFRESNE-TASSÉ Collette, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », *Culture & Musées*, n°16, 2010. pp. 239-249.

PARCOLLET Remi, SZACKA Léa-Catherine. « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & Musées*, n°22, 2013. pp. 137-162.

PICHET Isabelle, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750- 1789) », *Culture & Musées* n°20, 2012. pp. 189-210.

POINSOT, Jean Marc, « Les grandes expositions », *Cahiers du musée national d'art moderne, L'œuvre d'art et son accrochage*, Paris : Centre Georges Pompidou, n° 17/18, 1986.

RÉAU Louis, *L'organisation des musées*, [Librairie Léopold Cerf, Paris, 1909] *Internet Archives* [Copie digitale] disponible à : <https://archive.org/details/lorganisationde00unkngoog/page/n11> [02.08.19]

ROBINSON Edward S., « Publics et musées, Journal of Adult Education. Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels. », *Publics et Musées*, n°8, 1995.

ROUSSEAU Valérie, « Révéler l'Art Brut : À la recherche d'un musée idéal. », *Culture & Musées*, n°16, 2010. pp. 65-92.

SANTAMARIA Valentina, *Pontus Hultén et sa tentative révolutionnaire au Centre Georges Pompidou*, Mémoire d'étude de master 1 présenté à l'Ecole du Louvre, en mai 2016, sous la direction de Sébastien Gökalp.

SOULARD Ida, *Michael Asher et la critique de l'institution : cadre, limite, enjeux. Etude de cas : "Michael Asher january 26 - april 12, 2008" au Santa Monica museum of art.*, Mémoire

d'étude de master 1, présenté à l'École du Louvre, en mai 2010, sous la direction de François-René Martin.

SCREVEN, C.G. « The Effectiveness of Guidance Devices on Visitor Learning », *Curator : the Museum Journal* n°18, 1975, pp. 219-243.

STANKIEWICZ Julia, « Le Cyclop de Jean Tinguely : musée, antimusée ou métamusée ? », mémoire d'étude de master 1 présenté à l'École du Louvre, en mai 2018, sous la direction de Cécilia Hurley-Griener.

TISSOT-GROSSE Ambre, « La commercialisation de l'art brut : un marché une marge ? », mémoire d'étude de master 2 présenté à l'École du Louvre, en septembre 2018, sous la direction de Patrick Michel, de Jérôme Fromageau et de Anne Perret.

TIPTON Gemma, « The Shape of Things to Come. Building for the Arts in Ireland », *Études irlandaises*, n°32 n°2, 2007. Les nouveaux irlandais. pp. 125-135.

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

Articles de presse en ligne

Anonyme, « Daniel Cordier, une vie à travers l'art », *Les Abattoirs*.

Disponible à : <https://www.lesabattoirs.org/blog/lesprit-des-lieux/daniel-cordier> [22.05.19]

Anonyme, « New York s'offre un big Moma », *La Croix*, le 18 novembre 2004.

Disponible à : <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/> [09.04.19]

Art Media Agency, « Quel avenir pour le White Cube ? », le 24 avril 2014.

Disponible à : <https://www.artistikrezo.com/agenda/quel-avenir-pour-le-white-cube.html> [18.11.18]

BARRÉ Sandra, « Safari/Safarix au Musée de la Chasse et de la nature », *Untitledmag*, le 14 avril 2016.

Disponible à : <https://untitledmag.fr/safari-safarix-au-musee-de-la-chasse-et-de-la-nature/> [30.07.19]

BOUTOULLE Myriam, « Faut-il souhaiter la fin du White Cube », *Connaissances des Arts*, le 27 décembre 2010.

Disponible à : <https://www.connaissancedesarts.com/archi-jardin-et-patrimoine> [20.11.18]

CHAUMIER Serge, « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », *La Lettre de l'OCIM*, 150, 2013, mis en ligne le 29 novembre 2015.

Disponible à : <http://ocim.revues.org/1297> [21.04.19]

DAGEN Philippe, « De cette exposition naquit, en 1912, l'art moderne », *Le Monde*, publié le 31 août 2012.

Disponible à : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/> [10.06.19]

DAGEN Philippe, « Arts : à Venise, l'œuvre de Kounellis reprend toute son agressivité », *Le Monde*, publié le 20 juin 2019.

Disponible à : <https://www.lemonde.fr/culture/article/> [22.06.19]

DUFRESNE-TASSÉ Colette, **O'NEILL** Marie-Clarté, **SAUVÉ** Monique, **MARIN-ROBITAILLE** Dominic, « Un outil pour connaître de minute en minute l'expérience d'un visiteur adulte », *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 3, n° 6, 2014.

Disponible à : <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/14968> [18.12.18]

DUFRESNE-TASSÉ Colette, « Distinguer une expérience intense courte à propos d'un objet d'art d'une expérience rudimentaire de même longueur », *Canadian Review of Art Education*, n°43.

Disponible à : <crae.mcgill.ca/article/download/14/50> [09.04.19]

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

Disponible à : <http://www.eastofborneo.org/articles/decorative-arts-billy> [01.05.19]

HUI Yuk et **MEY** Adeena, « L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition », *Appareil*, n° 18, 2017, mis en ligne le 13 septembre 2017.

Disponible à : <http://journals.openedition.org/appareil/2413> [17.04.19]

ISELIN Laurence, « Les espaces d'exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l'art », *SociologieS : Dossiers, Penser l'espace en sociologie*. Mis en ligne le 16 juin 2016

Disponible à : <http://journals.openedition.org/sociologies/5642> [19.03.19]

LOOSLI Alban, « Sémiotique du White Cube : Qu'est-ce qu'un White Cube ? », Carnet de recherche *Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement*, coordonné par l'Université du Québec à Montréal, Octobre 2016.

Disponible à : <http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube> [17.10.18]

MOSHAYEDI Aram « Decorative Arts: Billy Al Bengston and Frank Gehry discuss their 1968 collaboration at LACMA »

Disponible à : <https://eastofborneo.org/articles/decorative-arts-billy-> [09.04.19]

PASTOUREAU Michel, **SIMONET** Dominique « Le blanc - Partout, il dit la pureté et l'innocence » publié sur le site internet de l'Express le 19 juillet 2004.

Disponible à : <https://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout> [17.07.19]

POINSOT Jean-Marc, « Idéologies du modernisme tardif américain », *Critique d'art*, n°33, printemps 2009, mis en ligne le 26 janvier 2012.

Disponible à : <https://journals.openedition.org/critiquedart/547> [20.11.18]

SHEIKH Simon, « Positively White Cube Revisited », *E-Flux*, février 2009.

Disponible à : <https://www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited/> [23.04.19]

TRESPEUCH Hélène, « Quelques réflexions autour du White Cube de Brian O'Doherty », *exPosition : Revue d'analyse des enjeux propres à l'exposition des œuvres et objets d'art*, publié le 25 septembre 2017.

Disponible à : <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/trespeuch-reflexions-white-cube-doherty> [15.04.19]

Sites internet des artistes et des scénographes interviewés

Site de l'artiste Charles Hascoët : <http://charleshascoet.com> [06.06.19]

Site de l'artiste Simon Leibovitz : <https://www.orstengroom.com> [06.06.19]

Site de l'artiste Alexandros Vasmoulakis : <https://vasmou.com> [15.06.19]

Sites internet divers

Centre Georges Pompidou, dossier pédagogique « galeries du XX^e siècle » : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?> [19.06.19]

Fluctuart : <https://fluctuart.fr> [04.08.19]

La Fabuloserie : <http://www.fabuloserie.com> [09.04.19]

Museo d'arte contemporanea di Roma : <https://www.museomacro.it> [29.07.19]

Archives des exposition du Museum of Modern Art « Exhibition history » : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history> [15.08.19]

Nakamura Keith Haring Collection : <http://www.nakamura-haring.com/en/> [29.07.19]

Spatialogie, « White Cube », Banque de données sur l'espace architectural et son influence sur l'homme. <http://www.spatialogie.net/category/perceptions/white-cube/> [18.11.18]

Théâtre-Musée de Figueres : <https://www.salvador-dali.org/fr/musees/theatre-musee-dali-a-figueres/> [17.07.19]

« **Useful object, 1938-1948** », article anonyme de « **Press of MoMA** » : https://press.moma.org/wp-content/uploads/2018/12/VGD_Section-Texts.pdf [08.07.19]

Podcasts radiophoniques

ADLER Laure (coordination), **PASTOUREAU** Michel, « Des goûts et des couleurs avec Michel Pastoureau : 3/4 : Le Noir » dans l'émission *Hors-Champs*, émission diffusée le 25 décembre 2013 sur Radio France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/des-gouts-et-des-couleurs-avec-michel-pastoureau-le-noir-et-le-blanc-35> [11.05.19]

COUTURIER Brice (coordination), « La novlangue, instrument de destruction intellectuelle », émission radiophonique diffusée le 6 juillet 2017 sur Radio France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec-george-orwell/la-novlangue-instrument-de-destruction-intellectuelle> [06.06.19]

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, **GUGLIELMINA** Pierre, « La métafiction de Bret Easton Ellis », *La Compagnie des Auteurs*, émission radiophonique diffusée le 1^{er} mai 2019 sur Radio France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/bret-easton-ellis-12-la-metafiction-de-bret-easton-ellis> [17.06.19]

LAVIGNE Aude (Coordination), **LEGUILLON** Pierre « est-ce qu'une tâche peut être un décor ? » dans l'émission *Les Carnets de la création*, émission radiophonique diffusée le 24 avril 2019 sur Radio France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/est-ce-quune-tache-peut-etre-un-decor> [13.07.19]

RICHEUX Marie (coordination), **MASMONTEIL** Olivier « Olivier Masmonteil : L'art n'est pas contemporain, il est intemporel », *Par les temps qui courent*. Émission radiophonique diffusée le 18.02.19 sur Radio France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/olivier-masmonteil> [20.02.19]

Vidéos issues de Youtube

INA Styles « Réouverture du Museum of Modern Art à New York », Journal télévisé de 20h de TF1 [extrait], du 20 novembre 2004. Vidéo ajoutée le 2 juillet 2012, (2:23 min). <https://www.youtube.com/watch?v=8OZxbi89cDE> [03.03.19]

Kunst und Film, « 1912 - Mission Moderne: Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu 100 Jahre Sonderbund-Schau », vidéo ajoutée sur *Youtube* le 7 décembre 2012, (5:01 min) <https://www.youtube.com/watch?v=IkJjMT1e4xM> [10.06.19]

The Museum of Modern Art, « Claes Oldenburg | The Street », vidéo ajoutée sur *Youtube* le 1^{er} mai 2013, (2:03 min). <https://www.youtube.com/watch?v=e1ncARPI0RM> [25.06.19]