



**HAL**  
open science

## Quelques réflexions autour du White Cube de Brian O’Doherty

Hélène Trespeuch

► **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. Quelques réflexions autour du White Cube de Brian O’Doherty. exPosition, 2017, Le peintre et l’accrochage de son œuvre / Varia, 3, s.p. hal-01979301

**HAL Id: hal-01979301**

**<https://hal.science/hal-01979301>**

Submitted on 16 Feb 2021

**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.

# Quelques réflexions autour du *White Cube* de Brian O’Doherty

—

Hélène Trespeuch

Article publié dans *exPosition*, n° 3, introduction au dossier « Le peintre et l’accrochage de son œuvre », 2017, en ligne sur : <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/trespeuch-reflexions-white-cube-doherty>.

Dans ce dossier « Le peintre et l’espace d’accrochage de son œuvre », trois artistes français de générations éloignées sont convoqués : Claude Monet (1840-1926), Théophile Deyrolle (1884-1923) et Martin Barré (1924-1993). Ces trois peintres ont chacun exploré des univers plastiques distincts : Théophile Deyrolle inscrit son œuvre dans une tradition figurative, que Claude Monet s’attache à remettre en cause – ses *Nymphéas* pouvant apparaître dans l’histoire de la modernité comme un exemple de représentation se défaisant de ses points d’ancrage figuratifs, préparant ainsi l’avènement de la peinture abstraite – quand Martin Barré cherche à renouveler la peinture abstraite en redéfinissant son espace, près de 50 ans après sa naissance officielle dans les années 1910.

Outre ces choix formels distincts, le statut matériel des œuvres ici analysées n’est pas comparable. En effet, si ces trois peintres au cours de leur carrière ont tous conçu des tableaux – à savoir des œuvres picturales réalisées sur un support autonome, transportable<sup>1</sup> –, leurs « peintures » soumises à analyse dans ce dossier sont de natures très différentes. Les œuvres de Théophile Deyrolle étudiées par Gwenn Gayet sont des toiles peintes dans l’atelier de l’artiste, puis envoyées à leur commanditaire avant d’être marouflées et enchâssées dans les lambris des diverses pièces du manoir de Kerazan auxquelles elles étaient destinées. Félicie de Maupeou rappelle quant à elle la nature singulière des *Nymphéas* de Claude Monet, exposés à l’Orangerie à Paris : des toiles de très grand format, également marouflées sur des murs, mais ceux d’un lieu dédié à leur seule exposition, qui en outre n’était pas celui que le peintre avait imaginé au moment de leur création. Le polyptyque de Martin Barré, *60-T-45*

---

<sup>1</sup> Voir la définition du mot « tableau » dans le dictionnaire en ligne du Cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/tableau> (consulté en septembre 2017).

(1960), auquel s'intéresse Claire Salles dans ce dossier, peut apparaître comme l'œuvre qui s'approcherait le plus de la tradition du tableau de chevalet ; néanmoins, c'est bien cet objet et son mode de fonctionnement que le peintre s'applique à remettre en question, comme l'auteur le démontre.

En dépit de ces choix très différents, ces trois artistes ont en commun d'avoir cherché à établir un dialogue entre leurs œuvres picturales et leur lieu d'accrochage (en assumant par exemple chez les deux premiers la portée décorative de leurs réalisations), et ce à un moment de l'histoire de l'art contemporain qui fut identifié par le récit moderniste<sup>2</sup>, longtemps dominant, comme celui où la peinture, avec Monet justement, aurait cherché à développer et accroître son autoréférentialité (ce qui devient patent avec l'épanouissement de l'art abstrait), renforçant ainsi, *a priori*, son autonomie, en se coupant non plus seulement physiquement, mais également formellement du monde extérieur. Par nature, la toile du peintre et *a fortiori* le tableau, en tant qu'objet mobile, laissent déjà penser que le lieu spécifique dans lequel ils sont présentés est secondaire, du moins non pris en considération par l'artiste au moment de la création de ses œuvres dans l'atelier. Dans les pratiques analysées dans le présent dossier, l'encadrement des toiles par des baguettes (chez Deyrolle ou Monet) ou bien l'épaisseur du châssis des tableaux (chez Barré) tendent en effet à isoler l'espace pictural de l'espace environnant, comme pour éviter tout parasitage visuel, permettant ainsi au spectateur de mieux concentrer son regard sur les formes et couleurs du tableau. Toutefois, si cette conception n'est pas fautive, elle est néanmoins réductrice en ce qu'elle tend à suggérer que les peintres, qui plus est les peintres abstraits, ne se seraient jamais préoccupés de l'environnement visuel de leurs œuvres, s'attachant au contraire à les présenter comme des entités autonomes.

Le thème de ce dossier a été suscité par la lecture et la relecture de l'ouvrage de Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*<sup>3</sup>, qui s'interroge sur le pouvoir du « cube blanc », cet espace d'exposition des œuvres d'art bien spécifique qui s'est imposé dans les galeries et les musées, en Europe comme aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. À plusieurs égards, les trois textes de ce dossier y font largement écho, renforçant certaines des réflexions qui y sont menées ou, au contraire, insinuant un doute sur la pertinence de certaines d'entre elles. L'article « L'atelier et le cube. Du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé », rédigé par Brian O'Doherty en 2007, à

---

<sup>2</sup> La lecture moderniste de l'histoire de la modernité artistique a été en grande partie développée par le critique d'art américain Clement Greenberg.

<sup>3</sup> O'Doherty B., *White cube. L'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich, JRP Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2008.

savoir quelques décennies après ceux constituant la majeure partie du recueil datant de 1976 et 1981, peut apparaître comme l'élément déclencheur de ce dossier. L'auteur, cet artiste-critique d'art irlandais ayant fait sa carrière aux États-Unis, s'interroge : « Comment l'atelier a-t-il influé sur le cube blanc ? » Pour répondre à cette question, l'auteur convoque Piet Mondrian ; il rapporte notamment les propos de Nelly van Doesburg, l'épouse de Theo, célèbre fondateur du mouvement De Stijl :

« "Comme chacun sait, le décor de l'atelier de Mondrian, rue du Départ [à Paris], présentait les mêmes couleurs pures et la même austérité géométrique que ses tableaux abstraits. [...] Dans le cadre artificiel de son atelier, poursuit Nelly, la disposition des cendriers, des objets sur les tables, etc., ne devait pas être altérée, afin de ne pas nuire à l' 'équilibre' global du décor qu'il avait recherché." Horizontales et verticales étaient entretenues avec zèle<sup>4</sup>. »

Mondrian ayant déménagé de Paris à New York, Brian O' Doherty poursuit son analyse en suivant l'artiste dans ses différents lieux, continuant à mettre en avant le souci de ce dernier de voir ses œuvres dialoguer les unes avec les autres et les rares objets de son atelier :

« 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<sup>5</sup>. »

Ces remarques ne sont-elles pas contradictoires ? Comment concilier l'ambition de Mondrian de faire de son atelier un espace où ses œuvres dialoguent les unes avec les autres, autant qu'avec les lignes verticales et horizontales de l'architecture du lieu, ou encore avec

---

<sup>4</sup> O'Doherty B., « L'atelier et le cube. Du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé » (2007), *ibid.*, p. 191.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 193-194.

l'emplacement des objets mobiliers – assurant l' « équilibre global du décor » qu'il avait cherché à créer, pour reprendre les termes de Nelly Van Doesburg – et cette idée, présentée comme une évidence par Brian O' Doherty, selon laquelle les tableaux de Mondrian sont les plus autonomes qui soient ? Si l'on revient sur la première observation, il semble que l'artiste attendait du spectateur un regard large sur l'œuvre et son environnement, plus précisément sur l'œuvre dans son environnement, alors que la seconde remarque suggère que le regard du spectateur devait se limiter à la surface délimitée du tableau, autonome, donc transportable, ne dépendant pas de son lieu de présentation. Cette apparente contradiction pourrait être anecdotique, mais elle apparaît comme une des thèses principales de son ouvrage *White Cube*. Selon Brian O' Doherty en effet, l'histoire de l'art moderne – du moins telle qu'elle est pensée par le récit moderniste dominant – est étroitement liée à l'avènement de l'espace de la galerie, dont le modèle dominant est le *white cube*, à savoir un espace aseptisé, coupé du monde extérieur :

« La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d' "art". L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique. À l'intérieur de cette chambre, le champ magnétique perceptif est si puissant que s'il en sort, l'art peut déchoir jusqu'à un statut séculier. À l'inverse, les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles. [...] La dimension sacramentelle de cet espace se révèle alors clairement, et avec elle l'une des grandes lois projectives du modernisme : à mesure que le modernisme [l'art moderne ?] vieillit, le contexte devient le contenu. En un singulier retournement, c'est l'objet introduit dans la galerie qui "encadre" la galerie et ses lois<sup>6</sup>. »

Ainsi, selon Brian O'Doherty, le système autoréférentiel de la peinture abstraite de Mondrian – et de beaucoup d'autres artistes modernes – aurait en quelque sorte contaminé l'espace de la galerie, en faisant un système clos, aseptisé, hermétique.

Pour mieux montrer la singularité de ce mode de présentation des œuvres, Brian O'Doherty revient sur le modèle d'accrochage des toiles antérieur à celui imposé par la galerie : celui des salons du XIX<sup>e</sup> siècle, où les tableaux étaient tous juxtaposés les uns aux autres, remplissant ainsi un mur de bas en haut et de droite à gauche de nombreuses œuvres.

---

<sup>6</sup> O'Doherty B., « Notes sur l'espace de la galerie » (1976), *ibid.*, p. 36.

Comment comprendre ce choix de disposition spatiale qui nous paraît aujourd'hui visuellement insupportable et éthiquement critiquable ? Brian O'Doherty répond : « chaque tableau était vu comme une entité autonome et se trouvait totalement isolé de son voisin de nuitée, à l'extérieur par un cadre massif, à l'intérieur par un système perspectif complet<sup>7</sup>. » Comment concilier cette remarque avec celle évoquée précédemment selon laquelle « il n'y a pas de tableaux plus autonomes que ceux de Mondrian » ?

Si les idées avancées par Brian O'Doherty dans son recueil *White Cube* sont dignes du plus grand intérêt car il met au jour le mode de fonctionnement d'un système, celui de la galerie, qui conditionne singulièrement la production artistique de la période contemporaine, sa démonstration peine parfois à convaincre. En réalité, il semble se laisser prendre au piège des réflexes discursifs du modernisme dont il essaie pourtant de s'extirper, espérant pouvoir regarder son objet d'analyse du haut d'un vaisseau spatial – c'est sur cette métaphore que commence son premier article<sup>8</sup>. Comme le souligne très justement l'historienne de l'art Patricia Falguières dans la préface de l'édition française :

« son premier chapitre emprunte au meilleur de la grande analyse formaliste du moment, celle de Clement Greenberg et de son école, ses instruments et ses concepts : *flatness* (planéité), *objecthood* (objectité) organisent le premier mouvement d'*Inside the White Cube*. C'est alors une implacable analyse du "désencadrement" et du "désoclage" qui, aux lendemains du Romantisme, libèrent le déploiement du tableau de chevalet, le récit de l'émancipation de la peinture hors du régime de la perspective, de la mise en question de la limite du tableau, de l'activation du mur. BOD reprend à son compte et complète le "grand récit" greenbergien : l'assomption progressive de la planéité est le moteur de l'histoire de l'art moderne, elle a pour effet d'homogénéiser l'espace d'exposition et de littéraliser le tableau. [...] Le cube blanc est le pôle complémentaire du tableau moderniste, il est issu du lent procès d'auto-définition de celui-ci : l'espace neutralisé, hors du temps et de l'espace, est "le médium alchimique" où toute marque inscrite sur cette surface sous tension qu'est le tableau prend sens<sup>9</sup>. »

Toute la pensée de Brian O'Doherty est en effet nourrie, pétrie du dogme moderniste greenbergien, de sa vision téléologique et exclusive de l'histoire de la modernité : la peinture moderne, de Manet à Newman, aurait travaillé à sa progressive « purification », éliminant de son développement tous les éléments ne constituant pas l'essence de son médium (comme l'illusion de tridimensionnalité, la narration, etc.) pour se concentrer sur la planéité de sa

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>9</sup> Falguières P., « Préface. À plus d'un titre », *ibid.*, p. 8.

surface. Clement Greenberg a insisté lourdement sur la nécessaire auto-réflexivité de la peinture : celle-ci ne doit renvoyer visuellement qu'à elle-même, ne doit se penser qu'à partir de ses éléments essentiels<sup>10</sup>, etc. Ce discours a véhiculé l'idée d'une peinture moderne, fondamentalement abstraite, coupée du réel, évoluant dans un système clos, formellement et physiquement. Dès lors, le parallèle entre cette vision (fantasmatique) de la peinture moderne et le *white cube* de la galerie est très séduisant. Mais il semble sous-estimer la question cruciale de l'autonomie (visuelle) de l'œuvre, en établissant trop rapidement une équation entre autoréflexivité et autonomie. Un tableau se présentant essentiellement comme une surface plane recouverte de peinture est-il nécessairement autonome ? Autrement dit, exige-t-il nécessairement de n'être perçu, apprécié que dans les limites du plan pictural ? La remarque de Brian O'Doherty sur l'accrochage des salons au XIX<sup>e</sup> siècle ne suggère-t-elle pas au contraire qu'une partie de la peinture moderne, en devenant visuellement de plus en plus autoréférentielle, est finalement devenue spatialement de moins en moins autonome, de plus en plus soucieuse de son lieu d'accrochage, sa pleine appréciation étant sans doute en partie conditionnée par ce *white cube* ? Sur ce point, il semble important de rappeler que l'histoire de la modernité est marquée par l'ambition de nombre d'artistes de développer une « œuvre d'art total » (*Gesamtkunstwerk*), une utopie qui a particulièrement marqué la production des pionniers de l'art abstrait, comme Piet Mondrian (la synthèse des arts étant prônée au sein du mouvement De Stijl) ou Wassily Kandinsky (notamment du fait de son enseignement au Bauhaus) ?

Si semblables soient les propriétés de l'espace pictural moderne et celles de l'espace de la galerie, ces deux espaces ne fusionnent pas. Ils dialoguent. Le *white cube*, si aseptisé, si neutre, si stérile puisse-t-il paraître, reste un lieu tridimensionnel, un volume, dont on fait l'expérience par le biais de son corps, pas seulement avec ses yeux – cette distinction entre l'Œil et le Spectateur se retrouve d'ailleurs dans un des articles de Brian O'Doherty<sup>11</sup>. Ainsi, à plus d'un titre, la démonstration développée dans *White Cube* tend davantage à révéler la capacité de l'œuvre moderne à briser sa soi-disant autonomie dans le cadre, certes artificiel mais réel, de l'espace de la galerie, qu'à prouver comment l'un et l'autre fonctionnent de la même manière, sur le même principe d'un système clos.

Les trois articles du présent dossier invitent tous à repenser cette histoire de l'art moderne, en mettant en avant la persistance du vœu formulé par trois artistes différents de

---

<sup>10</sup> Voir notamment Greenberg C., « La peinture moderniste » (1961), Harrison C., Wood P., *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997 (1992), p. 831-837.

<sup>11</sup> O'Doherty B., « L'Œil et le Spectateur » (1976), O'Doherty B., *White cube. L'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich, JRP Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2008, p. 59-92.

voir leur œuvre s'intégrer à l'espace réel, concret qu'est celui du spectateur, à trois moments distincts : la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le début et la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. D'une certaine manière, cette chronologie fait écho aux développements de Brian O'Doherty. Les ensembles décoratifs de Théophile Deyrolle, analysés par Gwenn Gayet, sont intégrés dans un espace privé, qui autorise notamment des allers-retours visuels entre la végétation du jardin et les objets de la représentation peinte. L'idéologie du *white cube* est parfaitement étrangère à cette manière de penser l'œuvre dans un espace particulier. L'article de Félicie de Maupeou – qui commence d'ailleurs par une citation de Brian O'Doherty – s'attache, dans cette histoire de la modernité artistique, à une œuvre de transition : *Les Nymphéas* de Monet. L'artiste a voulu présenter ces œuvres dans un lieu singulier, spécialement dédié à leur contemplation. En tant qu'écrin blanc, l'Orangerie pourrait ainsi préfigurer le *white cube*, mais cet espace s'en distingue de manière non négligeable par le choix de murs courbes, par la volonté d'y faire entrer la lumière naturelle, ainsi que par le souhait de l'artiste d'établir un dialogue visuel, grâce au vestibule ouvert sur l'extérieur, entre ses paysages aquatiques et la Seine. Seule l'œuvre de Martin Barré, *60-T-45*, à laquelle s'attache Claire Salles est une œuvre pensée pour l'espace spécifique de la galerie, dont elle active de manière singulière le mur.