

White Cube

L'espace de la galerie et son idéologie

Brian O'Doherty

C'est une scène classique des films de SF : un vaisseau spatial s'éloigne de la Terre, et celle-ci devient tour à tour ligne d'horizon, ballon, pamplemousse, balle de golf, étoile. Ce changement d'échelle s'accompagne d'un glissement du particulier au général. À l'individu se substitue l'espèce, et nous sommes une broutille au regard de l'espèce – juste un mortel bipède, ou bien un grouillement de bipèdes qui, vu d'en haut, recouvre le sol à la manière d'un tapis. Considérés depuis une certaine hauteur, les gens sont globalement bons. La distance verticale favorise cette générosité. L'horizontale n'a pas, à ce qu'il semble, la même vertu morale : à l'horizontale, les silhouettes qui se profilent au loin sont susceptibles d'approcher, et nous anticipons les risques de la rencontre. La vie est horizontale (une chose vient après l'autre) et ce tapis roulant nous pousse obstinément vers l'horizon. Mais l'histoire – vue depuis le vaisseau spatial en partance – est bien différente. Les strates temporelles se superposent à mesure que l'échelle change, et nous projetons sur elles les perspectives qui nous permettent de reconquérir le passé et de le rectifier. Rien d'étonnant à ce que, au cours de ce processus, l'art se retrouve en pleine pagaille ; son histoire, perçue au fil du temps, est embrouillée par le tableau qui s'offre à nos yeux ; il y a en elle un témoin prêt à modifier sa déposition à la moindre provocation perceptive. Au creux de cette « constante » qu'on nomme tradition, l'histoire et l'œil sont en perpétuelle querelle.

Chacun de nous sait désormais que la pléthore d'histoires, de rumeurs et de témoignages qui forment ce que nous appelons la tradition moderniste est en passe d'être circonscrite. En baissant les yeux, nous discernons plus nettement les « lois » de son évolution, son armature forgée à partir de la philosophie idéaliste, ses métaphores militaires d'avancée et de conquête. Quel spectacle s'offre – ou s'offrait – à nous ! Déploiements idéologiques, missiles de la transcendance, faubourgs du romantisme où déchéance et idéalisme copulent sans relâche, toutes ces troupes courent en tous sens sur fond de guerre conventionnelle. Les rapports de campagne qui échouent sur les tables basses, serrés dans des chemises cartonnées, donnent une pauvre idée de l'héroïsme actuel. Ces exploits paradoxaux s'entassent en attente de la révision historique qui intégrera l'ère des avant-gardes à la tradition, à moins (comme nous le craignons parfois) qu'elle n'y mette un terme. À mesure en effet que s'éloigne le vaisseau spatial, la tradition elle-même se met à ressembler à un élément du bric-à-brac posé sur la table basse – ni plus ni moins qu'un assemblage cinétique de reproductions collées les unes aux autres, alimenté

par de petits moteurs mythiques et exhibant de minuscules maquettes de musées. Au beau milieu de ce bric-à-brac, on distingue une « cellule » uniformément éclairée qui semble indispensable au fonctionnement de l'ensemble : l'espace de la galerie.

L'histoire du modernisme est étroitement cadrée par cet espace ; ou plutôt, l'histoire de l'art moderne peut être mise en corrélation avec les changements qui ont affecté cet espace comme ils ont affecté le regard que nous portons sur lui. Aujourd'hui, nous avons atteint un point où ce n'est pas l'art que nous voyons d'abord, mais l'espace (nous répandre sur l'espace en entrant dans une galerie est un cliché de notre temps). L'image qui vient à l'esprit est celle d'un espace blanc, idéal, qui, mieux que n'importe quel tableau, pourrait bien constituer l'archétype de l'art du vingtième siècle ; il s'éclaire au fil de l'inéluctable nécessité historique qui semble attachée à l'art qu'il contient.

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. De fait, l'objet devient fréquemment le médium grâce auquel ces idées prennent corps et alimentent le débat – c'est une forme courante de l'académisme tardo-moderniste (« les idées sont plus intéressantes que l'art »). 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 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.

Une galerie est construite selon des lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen Âge. Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres en sont-elles généralement condamnées ; les murs sont peints en blanc ; le plafond se fait source de lumière. Le parquet est si bien ciré que vous pouvez y claquer méthodiquement du talon, à moins qu'une moquette épaisse

ne vous permette d'aller et venir à pas feutrés ; les pieds au repos tandis que les yeux prennent le mur d'assaut. L'art y est libre « de vivre sa vie ». Peut être un bureau discret pour seul élément de mobilier. Dans ce contexte, un cendrier à pied devient presque un objet sacré, tout comme un manche d'incendie dans un musée d'art moderne n'évoque pas tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique. Le déplacement de la perception qu'a initié le modernisme – de la vie vers les valeurs formelles – trouve ici son aboutissement. C'est l'une des affections mortelles du modernisme.

Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de « périodes » (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut être déjà mort. De fait, la présence de ce meuble bizarre, votre corps, apparaît superflue, c'est une intrusion. Si, dans cet espace, les yeux et l'esprit sont les bienvenus, on se prend à penser que les corps ne le sont pas – ou ne sont tolérés qu'en tant que mannequins kinesthésiques, pour complément d'enquête. Ce paradoxe cartésien est renforcé par l'un des emblèmes de notre culture visuelle : la photo d'installation *sans* figurants. Ici enfin le spectateur, vous-même, êtes éliminé. Vous êtes là sans y être : c'est l'un des plus grands services rendus à l'art par sa vieille ennemie, la photographie. La photo d'installation est une métaphore de l'espace de la galerie. En elle s'accomplit un idéal aussi sûrement qu'il s'accomplissait dans un tableau, au Salon, vers 1830.

Le Salon, en effet, détermine implicitement la galerie – une détermination appropriée à l'esthétique du temps. Une galerie est un lieu doté d'un mur lui-même recouvert d'un mur de tableaux. Le mur en lui-même n'a pas d'esthétique propre : il relève de la simple nécessité pour un animal dressé sur ses jambes. *Exhibition Gallery at the Louvre* [La Galerie du Louvre] (1833) de Samuel F. B. Morse affole l'œil moderne : comme un papier-peint de chefs d'œuvres, dont aucun n'est séparé et isolé dans l'espace à la manière d'un trône. Au mépris de l'horrible entrechoquement des périodes et des styles (horrible pour nous), ce que cet accrochage requiert du spectateur passe notre entendement. Vous faut-il louer des échasses pour vous hisser jusqu'au plafond ou vous mettre à quatre pattes pour renifler tout ce qui se trouve sous la plinthe ? Le haut comme le

bas sont des zones ingrates. Vous surprenez le flot de lamentations des artistes qui se plaignent d'être « expédiés au ciel¹ » (*skied*) – jamais d'être « cloués au sol ». Près du sol, au moins, les tableaux étaient accessibles et se prêtaient au regard rapproché du connaisseur, juste avant qu'il ne recule à bonne distance. Quant au public du dix-neuvième siècle, on peut le voir flâner, scruter, coller son visage aux tableaux, s'amasser à quelques pas de là en petits groupes interrogateurs, pointer une œuvre de la canne, reprendre sa déambulation, effeuiller l'exposition œuvre après œuvre. Les plus grandes toiles s'élèvent vers le sommet (plus faciles à voir de loin), elles sont parfois inclinées par rapport au mur afin de respecter le plan visuel du spectateur ; les « meilleures » toiles occupent la zone médiane ; les petites s'égrènent jusqu'en bas. L'accrochage parfait est une mosaïque suffisamment ingénieuse pour éviter de laisser à nu la moindre parcelle du mur.

Quelle loi de la perception pourrait bien justifier une telle barbarie (à nos yeux) ? Une, et une seule : 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. L'espace était discontinu et débitable en séquences, tout comme les maisons où ces tableaux seraient accrochés disposaient de pièces différentes affectées à des fonctions distinctes. L'esprit du dix-neuvième siècle était à la taxinomie, et l'œil du dix-neuvième siècle savait reconnaître la hiérarchie des genres et l'autorité du cadre.

Comment le tableau de chevalet est-il devenu ce bloc d'espace si soigneusement empaqueté ? La découverte de la perspective coïncide avec l'essor du tableau de chevalet, et, en retour, le tableau de chevalet confirme la promesse d'illusion inhérente à la peinture. La peinture murale – réalisée directement sur le mur – entretient un rapport singulier avec le tableau accroché au mur : le mur peint est remplacé par un morceau de mur portable. Ses limites sont fixées et encadrées ; la miniaturisation s'affirme comme une convention puissante qui renforce l'illusion plutôt qu'elle ne lui fait obstacle. L'espace, dans la peinture murale, se restreint à un effet de surface ; même si l'illusionnisme est de projet, l'intégrité du mur est à la fois renforcée par les éléments de l'architecture peinte et déniée. Le mur lui-même est toujours identifié comme une limite à la profondeur (vous ne le traverserez pas) tout comme les angles et le plafond (selon tout un éventail de possibilités) limitent l'amplitude. Vues de près, les peintures murales exhibent sans détours leurs moyens : l'illusionnisme s'y brise dans un babillage de méthode. Vous sentez que



Samuel F. B. Morse Exhibition Gallery at the Louvre 1833

vous êtes en train de regarder les dessous de la peinture et en général vous ne savez plus « où » vous mettre. De fait les peintures murales projettent un réseau de vecteurs ambivalents et instables par rapport auxquels le spectateur doit chercher sa position. Au contraire le tableau de chevalet accroché au mur lui indique en un clin d'œil l'endroit exact où il lui faut se tenir.

Le tableau de chevalet est une sorte de fenêtre portable qui, une fois qu'on l'a pendue au mur, le traverse en profondeur. C'est un thème inlassablement répété par l'art du nord de l'Europe : une fenêtre, à l'intérieur du tableau, vient encadrer un lointain, tout en confirmant le cadre du tableau-fenêtre. Le côté boîte magique de certains très petits formats de la peinture de chevalet tient aux immenses distances qu'ils enclosent et à la perfection des détails qui soutiennent un regard rapproché. Le cadre du tableau de chevalet est un contenant psychologique pour l'artiste tout comme l'est la salle d'exposition pour le spectateur ou la spectatrice qui s'y tient. La perspective ordonne tout ce que renferme le tableau le long d'un cône spatial que le cadre vient sectionner comme une grille qui réaffirme en écho le découpage intérieur premier plan/plan intermédiaire/lointain. Selon la tonalité et la couleur, on « saute à pieds joints » dans un tel tableau ou bien on s'y glisse sans effort. Plus forte est l'illusion, plus forte est aussi l'invite à l'œil du spectateur. L'œil s'abstrait de son ancrage corporel, il est projeté dans le tableau comme un mini-délégué : il l'habitera et mettra à l'épreuve ses articulations spatiales.

Ici la stabilité du cadre est aussi nécessaire que la bouteille d'oxygène l'est au plongeur. La fermeté des limites détermine complètement l'expérience qui s'y déroule. Le caractère indiscutable de la limite instaurée par la bordure du tableau est la règle dans la peinture de chevalet jusqu'au dix-neuvième siècle. Si la bordure vient tronquer ou élider le sujet, elle le fait de manière à consolider le bord. C'est le programme classique de la perspective, présenté dans son cadre Beaux-Arts, qui autorise l'accrochage des tableaux en alignements de sardines. Rien ne suggère que l'espace contenu par le tableau puisse se prolonger de part et d'autre de celui-ci. [...]

La culture intensive du plan pictural a produit une entité dotée de longueur et de largeur mais dénuée d'épaisseur, une membrane (pour filer la métaphore organique) apte à générer ses propres lois. La première étant bien entendu que cette surface, soumise à la pression d'énormes forces historiques, demeurerait inviolable. Ce mince espace, contraint de représenter sans représenter, de symboliser sans la caution de conventions établies, généra une pléthore de nouvelles conventions hors de tout consensus : codes de couleurs, signatures picturales, signes privés, idées de structure formulées intellectuellement. Les concepts structuraux du Cubisme maintenaient le statu quo de la peinture de chevalet ; les peintures cubistes sont centripètes : elles se rassemblent au centre et se dissipent vers le bord (est-ce pour cela que les peintures cubistes sont généralement de petit format ?). Seurat avait bien mieux su définir les limites d'un énoncé classique à une époque où le bord était déjà équivoque. La plupart du temps ses bordures peintes, formées d'un agglomérat de points colorés, se déploient vers l'intérieur pour détacher et circonscrire le sujet. La bordure absorbe les mouvements lents de la structure interne. Pour amortir la raideur du bord, il parsème la totalité du cadre de mouchetures afin que l'œil puisse sortir du tableau (et y revenir) sans heurt.

Mieux que personne, Matisse a compris le dilemme du plan pictural et le tropisme qui le poussait à s'étendre vers l'extérieur. Les dimensions de ses tableaux allèrent en augmentant comme par une transposition de la profondeur sur le plan – un paradoxe topologique. Le lieu y était signifié par le haut et le bas, par la droite et la gauche, par la couleur, par un dessin qui circonscrivait rarement les contours sans s'ouvrir sur la surface qui vient les contredire, et par l'application impartiale et aisée du pigment sur la totalité de la surface. Face aux grandes peintures de Matisse, nous n'avons presque jamais conscience du cadre. Il a résolu le problème de l'expansion latérale et de la maîtrise des tensions avec un tact parfait. Il ne privilégie pas le centre au détriment du bord ou vice-versa. Ses tableaux ne revendiquent pas avec arrogance des pans de mur vide alentour. Ils font bon effet à peu près n'importe où. Leur structure robuste, informelle, combinée à un sens avisé du décoratif, les rendent remarquablement auto-suffisants. Ils sont faciles à accrocher.

L'accrochage, justement, voilà sur quoi nous voudrions en savoir plus. L'histoire des conventions de l'accrochage à partir de Courbet demeure à explorer. Les modalités de l'accrochage des tableaux sont riches d'indications sur ce qui est exposé. L'accrochage est un exercice d'interprétation.

l'énoncé de valeurs, il est, sans en avoir conscience, influencé par le goût et la mode. Des indices subliminaux indiquent au public la conduite à tenir. On devrait pouvoir corrélérer l'histoire interne de la peinture avec l'histoire externe de ses modes d'accrochage. Plutôt que d'étudier une forme d'exposition approuvée collectivement (le Salon par exemple), nous pourrions commencer par nous pencher sur les caprices du discernement individuel, sur ces tableaux du dix-septième et du dix-huitième siècles figurant le collectionneur élégamment vautré au beau milieu de son inventaire. À l'époque moderne il me semble que la première fois qu'un artiste radical a entrepris de dresser son propre espace pour y accrocher ses tableaux fut le *Salon des Refusés* personnel que Courbet aménagea à l'extérieur de l'Exposition de 1855. Comment les tableaux y étaient-ils accrochés ? Comment Courbet conçut-il leur ordre de succession, leur mise en rapport, l'espace qui les séparait ? Je le soupçonne de n'avoir rien fait de bouleversant. Pourtant ce fut la première fois qu'un artiste moderne (qui se trouva être le premier artiste moderne) eut à concevoir le contexte de son œuvre et par conséquent à se prononcer sur ses valeurs⁵.

Si les tableaux eux-mêmes pouvaient témoigner de parti pris radicaux, il n'en fut généralement rien de leurs premiers encadrements et de leurs premiers accrochages. Il est très probable qu'on ne comprenne qu'après-coup le sens qu'un tableau attribue à son contexte. Lors de leur première exposition, en 1874, les Impressionnistes ont collé leurs tableaux à touche-touche, tout comme ils l'auraient fait au Salon. Les tableaux impressionnistes, quoiqu'ils aient affirmé leur planéité et leur doute quant au rôle de limite joué par le bord sont encore prisonniers du cadre Beaux-Arts (synonyme de « Maître Ancien » et indicateur de statut financier). Quand, à l'occasion de la grande rétrospective Monet du Museum of Modern Art, en 1960, William C. Seitz fit enlever les cadres, les toiles mises à nu vous paraissaient d'abord ressembler à des reproductions jusqu'à ce que vous preniez conscience de la manière dont elles tenaient le mur. Bien que l'accrochage n'ait pas été exempt d'excentricités, il interprétait très justement la relation des tableaux au mur et, avec une audace curatoriale rare, en assumait les implications jusqu'au bout. Seitz accrocha aussi certains des Monet au ras du mur. En continuité avec celui-ci, les tableaux acquièrent un peu de la rigidité de minuscules peintures murales. Les surfaces se solidifiaient à mesure que le plan pictural se voyait « sur-littéralisé » (*over-literalized*). La différence entre tableau de chevalet et peinture murale était ainsi explicitée.

La relation entre le plan pictural et le mur est très importante pour une esthétique de la surface. Les deux ou trois centimètres d'épaisseur du châssis équivalent à un abîme formel. La peinture de chevalet n'est pas transférable sur le mur, et l'on voudrait savoir pourquoi. Qu'est-ce qu'on perd au transfert ? Les bords, la surface, le grain et la morsure de la toile, sa séparation d'avec le mur. On ne peut non plus oublier que le tout est suspendu, soutenu – transférable, telle une devise convertible. Après des siècles d'illusionnisme, il paraît raisonnable d'avancer que ces paramètres, quelle que soit la planéité de la surface, concentrent les dernières traces d'illusionnisme. L'essentiel de la peinture jusqu'au *Color Field*⁶ est la peinture de chevalet, et son littéralisme contredit les réquisitions de l'illusionnisme. Ces traces en effet rendent le littéralisme intéressant : elles sont les rouages secrets du mécanisme dialectique qui donna son énergie au tableau de chevalet du modernisme tardif. Si vous copiez sur le mur un tableau de chevalet du modernisme tardif, pour y accrocher ensuite, côte à côte, le tableau de chevalet lui-même, vous pourrez jauger le degré d'illusionnisme qui se révèle alors dans le pedigree littéral immaculé du tableau de chevalet. Inversement, la rigidité de la peinture murale mettra en valeur l'importance de la surface et des bords du tableau de chevalet : il va commencer à flotter du côté de l'*objectivité*, ce résidu « littéral » de l'illusion – une aire d'incertitude s'ouvre alors.

Les assauts livrés à la peinture dans les années 1960 ont manqué de préciser que ce n'était pas la peinture en général qui était en cause, mais la peinture de chevalet. On peut donc estimer que la peinture *Color Field* fut conservatrice, au bon sens du terme – pas pour ceux qui pensaient que la peinture de chevalet ne peut pas se débarrasser de l'illusion et qui refusaient par principe que quelque chose puisse se déployer tranquillement sur le mur et y trouver son autonomie. J'ai toujours été frappé par le fait que la peinture *Color Field* (la peinture du modernisme tardif en général) n'a jamais tenté de s'emparer du mur, ne s'est jamais proposé de rapprocher peinture murale et tableau de chevalet. Tout au contraire, la peinture *Color Field* s'est conformée au contexte social, d'une manière assez dérangeante. Elle est demeurée une peinture de Salon : il lui fallait de grands murs, de grands collectionneurs et il lui était difficile de ne pas passer pour le comble de l'art capitaliste¹⁰. À l'inverse, le Minimalisme a su prendre acte des illusions propres à la peinture de chevalet, il ne s'est fait aucune illusion sur la société. Il ne s'est allié ni à la richesse ni au pouvoir, et sa tentative avortée de redéfinition du rapport entre

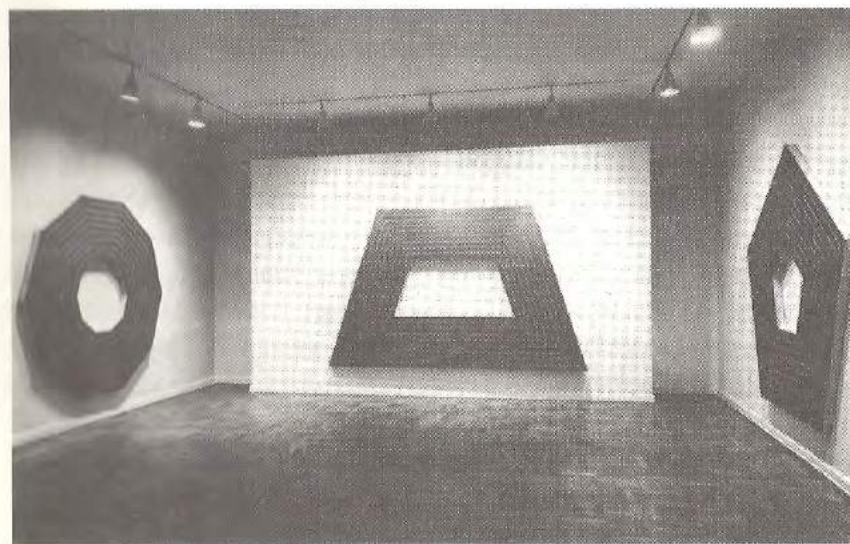
l'artiste et les diverses institutions demeure largement inexplorée.

[...]

Les tableaux expressionnistes abstraits s'engagèrent sur la voie de l'expansion latérale, laissèrent tomber le cadre, et petit à petit se mirent à concevoir le bord comme une unité structurale à travers laquelle la peinture entre en dialogue avec le mur derrière elle. C'est alors que le marchand et le curateur entrent en scène. La manière dont tous deux, avec la collaboration de l'artiste, exposèrent ces œuvres contribua, à la fin des années 1940 et dans les années 1950, à la définition de la nouvelle peinture.

Au fil des années 1950 et 1960, un nouveau thème, à mesure qu'il prend de l'ampleur dans les consciences, s'offre à la codification : quelle quantité d'espace faut-il à une œuvre (comme on disait alors) pour qu'elle « respire » ? Si les modalités de leur emprise sont formulées implicitement par les tableaux eux-mêmes, il devient beaucoup plus difficile d'ignorer le sourd murmure d'hostilité qui circule de l'un à l'autre. Qu'est-ce qui tient ? Qu'est-ce qui ne tient pas ? Et avec quoi ? L'esthétique de l'accrochage évolue selon ses propres coutumes, celles-ci se font conventions, et les conventions deviennent lois. Nous entrons dans l'ère où les œuvres d'art considèrent le mur comme un *no man's land* sur lequel projeter leur interprétation de l'impératif territorial. Et nous ne sommes plus très loin de ce type de guerrilla frontalière qui balkanise souvent les expositions de groupe dans les musées. Il est particulièrement désagréable de voir, dans le contexte de la galerie moderne qui est si chiche en espace, les œuvres d'art s'efforcer de conquérir un territoire plutôt qu'un lieu.

Toutes ces transactions à propos du mur en ont fait une zone rien moins que neutre. Protagoniste désormais, plutôt que support passif de l'art, le mur est devenu le point de friction d'idéologies en conflit ; et tout apport nouveau devait se doter d'une doctrine à son endroit (les micro-tableaux de Gene Davis, exposés au milieu d'une flopée d'espace, en livrèrent la version satirique⁶). 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 un 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



Frank Stella,
vue d'installation à la
galerie Leo Castelli,
New York, 1964

compte l'esthétique du mur qui « artifiera » inévitablement les œuvres – généralement en pulvérisant leur intention première. La plupart d'entre nous, aujourd'hui, « lisons » un accrochage comme nous mâchons du chewing-gum – inconsciemment et par habitude. Le potentiel esthétique du mur a reçu l'impulsion finale d'une prise de conscience qui, rétrospectivement, semble avoir été inéluctable : le tableau de chevalet n'est pas obligatoirement rectangulaire.

Les premières « toiles mises en forme » [*shaped canvases*] de Frank Stella arquent ou coupent leur bord en fonction de la logique interne qui les a générées (ici la distinction de Michael Fried entre structure inductive et structure déductive reste l'un des rares instruments pratiques ajoutés à la boîte à outils du critique). Il en résulte une puissante activation du mur. L'œil se met à errer sur la tangente en quête du mur et de ses limites.

L'exposition par Stella chez Castelli en 1960, de « toiles mises en forme » de U, de T, de L, « déployait » chaque morceau du mur, du sol au plafond, d'un angle à l'autre. Plan, bord, format et mur engagèrent un dialogue sans précédent dans le petit espace chic de la galerie Castelli. L'option de présentation faisait hésiter les œuvres entre effet d'ensemble et indépendance. L'accrochage ici était aussi révolutionnaire que les peintures : puisqu'il était partie prenante du choix esthétique, il avait évolué au même rythme que les tableaux. Briser le rectangle eut pour effet de confirmer formellement l'autonomie du mur, c'est à dire d'altérer pour de bon le concept de l'espace de la galerie. Quelque chose de la mystique qui était associée au plan pictural dépourvu de profondeur (soit l'une des trois forces majeures qui ont altéré l'espace de la galerie) était transférée au contexte de l'art.

Tout ceci nous ramène à cet archétype, la photo d'installation : ses suaves expansions spatiales, sa clarté cristalline, les tableaux alignés comme une file de luxueux bungalows. La peinture *Color Field* – qui, ici, vient inévitablement à l'esprit – est la plus impériale qui soit dans sa requête de *Lebensraum*⁹. Les tableaux se succèdent avec autant d'assurance que les colonnes d'un temple classique. Chacun requiert suffisamment d'espace pour que son effet soit porté à son terme avant que le voisin ne prenne la relève. Autrement les tableaux constitueraient un unique champ de perception, un ensemble pictural qui porterait atteinte à la singularité revendiquée par chacune des toiles. La photo d'installation *Color Field* devrait être reconnue comme l'un des sommets téléologiques de la tradition moderne. Il y a quelque chose de follement

luxueux dans l'atmosphère de complète approbation sociale qui abrite et les tableaux et la galerie. Nous assistons au triomphe du sérieux et du cousu-main – nous en sommes bien conscients : une apothéose de Rolls Royce dans un *show room* pour ce qui avait commencé comme un tacot cubiste dans un hangar.

Quel commentaire apporter à cela ? Celui que formula, à New York, en 1967, une exposition de William Anastasi chez Dwan¹⁰. Anastasi photographia la galerie Dwan vide, fit un relevé de tous les paramètres du mur de haut en bas et de droite à gauche, de l'emplacement de chaque prise électrique, de l'océan d'espace au milieu. Puis il reporta toutes ces données par sérigraphie sur une toile à peine plus petite que le mur et l'accrocha au mur. Recouvrir un mur d'une image de ce mur, c'est placer l'œuvre pile dans la zone où la surface, la peinture murale et le mur ont tressé un dialogue qui est au centre de la modernité. C'est justement cette histoire qui est le thème des tableaux d'Anastasi, un thème abordé avec une intelligence et un à propos qui généralement font défaut à nos exégèses écrites. Pour moi, du moins, l'exposition eut 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.

1

NDT — Le verbe « to sky », sans équivalent français, signifie : accrocher un tableau au niveau du plafond, hors de vue, dans une exposition.

2

En français dans le texte.

3

« Zip » est le nom donné par Barnett Newman au ruban vertical, de largeur variable, comme prélevé dans le champ coloré et recouvert de pigment au couteau, qui, depuis *Onement I* (1948) lui permet de définir la structure spatiale de ses tableaux.

4

Planété : il s'agit du concept central de l'esthétique greenbergienne. Quant à l'*objectivité*, la notion fut introduite par Michael Fried dans un célèbre essai, publié en 1967 dans *Artforum*, « Art and Objecthood », qui condamne l'art minimal qualifié de « littéraliste » parce qu'il « mise tout sur la forme comme propriété intrinsèque des objets, voire comme objet à part entière [...], met au jour et projette sa propre objectivité ». L'ennemi, c'est « l'effet de présence » requis par les pièces minimalistes : puisque rien ne se joue *en elles*, réduites qu'elles sont à la saisie volumétrique d'une forme pleine, tout se joue dans *leur relation* à l'espace environnant c'est à dire au spectateur. Ce qui