

Amélie Bernazzani
Frédéric Herbin
Sammy Engramer

WHitE iS WHitE...

WHitE iS WHitE...

Un document de recherche
réalisé par Amélie Bernazzani et Frédéric Herbin,
initié par Sammy Engramer

Sammy Engramer
WHITE IS WHITE...
AUX CONFINS DU WHITE CUBE

Ma première rencontre avec la peinture hollandaise du XVII^e siècle eut lieu il y a plus de vingt ans, et durant la lecture de *L'Esthétique* (Tome 3) de G.W.F. Hegel. Dans le chapitre traitant plus particulièrement de la peinture hollandaise, Hegel nous offre une piste concernant la compréhension de «la mort de l'art», qu'il faudrait plutôt entendre comme une «Dissolution» (*Auflösung*) de l'art. Hegel est protestant et spinoziste, son éloge de la peinture hollandaise est en premier lieu un éloge de la résistance des peintres Hollandais face aux catholiques Espagnols. Les peintres Hollandais obéissent à une pratique se situant entre les impératifs de la Contre-Réforme et ceux de l'iconoclasme protestant. S'ajoute à ces règles l'exploitation d'une peinture «modeste» se rapportant explicitement au quotidien, voire la vie simple et laborieuse des Hollandais du XVII^e — telle une photographie, ce quotidien est représenté par «l'instantanéité du geste». Pour Hegel, cet ensemble crée un «plan d'immanence» (cher à Spinoza) sur toute la surface du tableau. Ce plan d'immanence va bien entendu à l'encontre de la peinture transcendante et catholique se basant sur la recherche d'une profondeur (*via* des constructions en perspective conique) afin d'accéder et de signifier la présence/absence de Dieu. La Réforme protestante avait su imposer des lois particulières, non seulement au cœur de la construction des images, mais également concernant le choix des sujets. À l'époque, je pris la décision d'aller à la recherche de «la preuve de l'existence d'un plan d'immanence» dans les musées. Mais à force de mettre le nez sur des peintures hollandaises, et bien entendu, suite à la lecture de *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* de Max Weber, une évidence s'imposa à mon esprit qui m'encouragea à regarder de plus près les peintres de temples et d'églises.

À la vue de peintures de Saenredam et de De Witte, je fus dès le début saisi par l'éclatante blancheur des intérieurs des temples protestants, dénués de signes ostentatoires et divins. Cette table rase, ce nettoyage par le vide me sont apparus d'une fulgurante modernité — un peu comme si toutes les couleurs et les colifichets religieux avaient glissé de la toile pour disparaître dans la moulure du cadre. Le plus souvent irradiés par une lumière propre à la pierre du bâtiment plus qu'à celle du soleil, le blanc vide et majestueux des temples protestants me persuada qu'un complot international était en cours depuis quatre siècles ; et je fus convaincu qu'entre ma formation de peintre (dont une des qualités consiste à recouvrir de blanc des kilomètres de murs avant d'y accrocher quoique ce soit) et l'espace de recueillement des protestants, il existait une relation inavouée et définitive.

À la suite de rencontres et de recherches, et par ailleurs, suite à la lecture du Master II¹ de Frédéric Herbin, il n'était plus possible de nier un lien fort entre la Réforme protestante et l'idéologie du *white cube*. En outre, les espaces d'exposition dans lesquels j'évoluais depuis une vingtaine d'années soulignent en gras une politique spécifique du culte de l'art, imposant en quelque sorte une idéologie univoque et magique du regard. Sûr de mon propos, j'ai ainsi fait appel à la perspicacité d'Amélie Bernazzani et de Frédéric Herbin afin d'explorer plus avant ce problème. Après quelques discussions, nous déterminâmes un angle de recherche simple, basé sur une comparaison entre la peinture protestante et catholique hollandaise du XVII^e siècle. L'objectif était de confirmer si mes intuitions enthousiastes et farfelues d'artiste pouvaient se transformer en questions sérieuses et historiques. Au bout de quelques mois de recherches, les résultats furent assez encourageants pour offrir une étape sous la forme d'un document qui, pour ma part, inaugure les débuts d'une analyse «géo-psychique» de l'espace

d'exposition. Cette recherche nous offre également une base de réflexion sur les origines de l'art contemporain qui apparaissent bien plus lointaines, ainsi qu'une possibilité de réfléchir sur les aspects religieux, voire magique, qui conditionnent aujourd'hui encore le musée d'art contemporain comme la galerie privée.

1- *La réalité du White Cube à travers les revues Mouseion et Museum*, mémoire de Master II sous la direction d'Eric de Chassey, Université François Rabelais de Tours, 2005.

Frédéric Herbin
PEUT-ON FAIRE L'HYPOTHÈSE
D'UNE ORIGINE PROTESTANTE
À L'INVENTION DU WHITE CUBE ?

Qu'on puisse tracer un parallèle entre le fonctionnement du musée et celui d'un lieu à vocation religieuse est quelque chose d'entendu. Dès 1966, c'est le principal argument de la critique du musée et de la diffusion culturelle portée par Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans leur célèbre enquête *L'amour de l'art : les musées européens et leur public* :

« Eglise où quelques élus viennent nourrir une foi de virtuose tandis que conformistes ou faux-dévots viennent y bâcler un rituel de classe, le musée peut devenir, un moment, le lieu de pèlerinage où se pressent les troupes serrées de fidèles qui à New York, à Washington, à Tokyo ou à Paris, patientent en longues files pour jeter un bref coup d'œil, comme on baisait autrefois un crucifix ou un reliquaire, sur un chef d'œuvre désigné à la ferveur collective... »¹

En effet, la fréquentation du musée tient largement d'une sorte de « rituel contemporain »² qui, à l'image d'un rituel religieux, retranscrit du monde quotidien, isole de l'extérieur et prescrit un comportement codifié fait de silence, de recueillement et de contemplation face aux œuvres présentées³. L'architecture du lieu, comme celle d'un bâtiment religieux, traduit concrètement cette mise en marge de la société par des ouvertures qui présentent des matériaux non transparents, qui sont repoussées en hauteur, voire inexistantes.

Toutefois, si toutes ces caractéristiques communes font que ce rapprochement entre les deux institutions est pertinent, il reste que celui-ci tend aussi à gommer les spécificités et les évolutions que connaît chacune

1-Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art: les musées européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 1969 [1966], p. 131.

2-Sur cette notion voir : Martine Ségalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Editions Nathan, 1998.

3-Sur cet aspect voir : Carol Duncan, *Civilizing rituals : Inside Art Museums*, New York, Routledge, 1995.

d'elles. On sait ainsi que l'aménagement du musée connaît de profondes mutations entre sa création à la fin du XVIII^e siècle et sa forte multiplication dans la seconde moitié du XX^e siècle. De même, l'église qui est l'élément de comparaison pour le musée chez Bourdieu et Darbel, mais aussi chez Carol Duncan⁴ et Brian O'Doherty⁵ n'est qu'un lieu de culte parmi d'autres, dont les caractéristiques changent également avec les différentes réformes que traverse le dogme. Autrement dit, ne peut-on pas affiner cette comparaison en cessant de considérer le musée et le lieu de culte de manière générique ? Dans ce cas, il convient de distinguer les principales formes d'aménagement du musée qui sont significatives – le « musée palais » hérité du XIX^e siècle et le *white cube* qui se généralise après la Seconde Guerre Mondiale – et de regarder si cette transformation trouve un écho dans l'évolution des lieux à vocation culturelle. Nous serons ainsi en mesure de définir si le *white cube* emprunte au modèle traditionnel de l'église ou, plus précisément, au temple réformé.

Si on doit tracer à grands traits l'évolution de la forme du musée public, depuis son invention à la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, on ne peut s'empêcher de constater la prégnance de deux principaux modèles qui s'opposent largement. Le musée qui se développe au cours du XIX^e siècle et reste dominant jusqu'aux années 1930 garde encore largement trace de l'origine princière ou royale de ses collections et/ou de ses bâtiments. Celui-ci matérialise le mouvement qui voit les collections royales ou princières s'ouvrir au public, voire devenir

4-Idem, p. 12.

5-Brian O'Doherty, *Inside the White Cube : the Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986, p. 15 [originellement publié en trois articles en 1976 dans *Artforum*]. Pour une traduction française : *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, Paris, Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2008.

un bien commun de la nation⁶, mais n'en modifie qu'assez peu l'écrin et la présentation. Souvent, le palais reste le lieu préféré de son installation. Quand le musée donne lieu à un nouvel édifice c'est encore le palais – auquel on ajoute ou substitue des éléments hérités du temple grec – qui sert de modèle. Le bâtiment doit exprimer le prestige de sa fonction et il doit faire signal dans la ville. Le décor intérieur redouble cette monumentalisation par une solennité et une somptuosité qui imposent au visiteur. L'adaptation de l'édifice à sa fonction d'exposition et de conservation des œuvres est largement sacrifiée à cette démonstration symbolique.

En effet, en termes d'aménagement intérieur et d'accrochage, la collection princière ou royale fait aussi référence, comme le rappelle, en 1935, A. Lauterbach : « Les musées européens ont, pour la plupart, comme origine, des collections royales ou princières installées avec luxe dans des palais. [...] Les galeries royales servaient de décor ou comme cadre pour des collections de curiosités. Quoique le rôle représentatif et décoratif des collections n'eût plus sa raison d'être lorsque se forma la démocratie, certains traits de cette ancienne physionomie du musée ont persisté jusqu'à nos jours. »⁷ Le but semble avoir été d'offrir un cadre à la hauteur des œuvres qui viennent y prendre place, comme si le seul moyen qu'elles ne souffrent pas de leur environnement soit de reproduire le faste du milieu pour lequel elles ont été réalisées ou dans lequel elles ont été réunies par leur précédent propriétaire. Cette situation ne concerne alors pas seulement les musées européens, qui héritent souvent de bâtiments anciens, mais également les musées américains qui donnent lieu à de nouvelles constructions, comme le

6-Pour un rappel de l'histoire de la création des musées publics, voir Germain Bazin, *Le temps des musées*, Bruxelles, Desoer, 1967.

7-A. Lauterbach, « L'adaptation des palais anciens à l'usage des musées et la présentation des ensembles », *Museumion*, Paris, 1935, vol. 29-30, p. 73.

montre un article écrit par l'architecte de L'Art Institute de Détroit :

« il n'est peut-être pas inutile de présenter ce point de vue que le Musée est, dans la ville, un des rares édifices où le public vient chercher une émotion d'art, qu'il manque son but s'il ne contribue pas à la donner et qu'il ne peut le faire que par l'harmonie de l'architecture, des peintures, des sculptures et meubles. En un mot, l'architecture dans le Musée n'a pas à jouer le rôle de parent pauvre. [...] Tout ce qui suit procède de la conviction que le Musée, reliquaire d'œuvres d'art, doit être lui-même œuvre d'art, et ne peut remplir pleinement sa fonction si, par son aspect, il ne se classe en quelque sorte au niveau des œuvres qu'il abrite. »⁸

Au final, les œuvres sont intégrées dans un ensemble décoratif auquel elles participent au même titre que les meubles d'époque, que l'ornement architectural et que les revêtements muraux. De cette façon, les musées donnent à voir une quasi reconstitution d'intérieur privé, sans qu'aucune hiérarchie ne vienne mettre en avant les œuvres d'art par rapport à l'environnement dans lequel elles se trouvent. L'accrochage des œuvres tient aussi directement de cet effet d'ensemble décoratif. C'est ce que nous montre le témoignage de Guglieno Pacchioni, en 1934, à propos des principes suivis par son prédécesseur à la tête de la Galerie Royale de Turin :

« Les principes qu'il avait suivis étaient tout naturellement ceux que l'on appliquait généralement durant la seconde moitié du XIX^e siècle : [...] disposition des tableaux sur deux ou trois rangs, par groupes symétriques, en faisant un ample usage, — souvent fort ingénieux, il faut le reconnaître, — de la correspondance symétrique, non seulement des dimensions du tableau et de la moulure du cadre, mais assez souvent du sujet même de la peinture. »⁹

8-Paul Philippe Cret, « L'architecture des musées en tant que plastique », *Mouseion*, Paris, 1934, Vol. 25-26, p. 9-10.

9-Guglieno Pacchioni, « Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin », *Mouseion*, Paris, 1934, vol. 27-28, p. 124.

Dans ce type de situation, il est évident que chaque œuvre ne dispose pas d'un espace des plus importants, comme le souligne Clarence Stein : « La plupart des musées exposent la totalité ou la plus grande partie de leurs collections dans des salles encombrées à l'excès... »¹⁰ L'autonomie de chaque œuvre est ainsi sacrifiée à la volonté de rendre une atmosphère générale qui ressemble plus un intérieur privé qu'à un endroit dont le but premier est l'observation attentive de chaque objet pris isolément. En fait, le « musée-palais » est surtout conçu pour intégrer une collection dont le corpus immuable se pense en grande partie établie une fois pour toute, ce qui suppose que le bâtiment s'accorde physiquement à celle-ci dans une sorte de permanence idéale.

C'est en opposition complète à ce modèle architectural et muséographique que se développe, à partir des années 1930, une nouvelle conception du musée. En effet, à partir de cette période, la professionnalisation des personnels de musée et l'accent mis sur les vocations scientifique et pédagogique de l'institution amènent à complètement réformer les habitudes de présentation des œuvres. Le nouveau musée doit avoir pour principale et unique fonction de mettre en avant les objets qu'il conserve. Le bâtiment qui l'abrite doit donc se faire le plus discret possible. Toute forme de décoration disparaît au bénéfice d'une couleur qui se veut la plus neutre possible et qui vient recouvrir l'ensemble des espaces d'exposition, tel que le préconise Orlando Grosso, dès 1929 :

« L'abolition des couleurs vives et l'emploi d'une teinte neutre, en accord avec la tonalité du parquet, pour les parois et les voûtes [...]. Cette teinte unique donnée aux galeries permet à l'attention du visiteur de se recueillir et de ne point se distraire ; l'œil s'habitue à contempler chaque

10-Clarence Stein, « Architecture et aménagement des musées, *Mouseion*, Paris, 1933, vol. 21-22, p. 8.

œuvre sur une identique base chromatique... »¹¹

En terme d'accrochage, il ne s'agit plus de créer un effet décoratif d'ensemble mais de garantir une autonomie de visibilité pour chaque œuvre, comme l'indique Louis Hautecœur : « les pièces sont isolées, sont mises en valeur [...] il faut éviter que les statues ne se détachent les unes sur les autres... »¹² Rapidement, cette conception de la muséographie se répand dans le monde des musées, tel que l'exprime Wolfgang Schöne : « notre époque veut des musées clairs. A la place des couleurs violentes, on choisit partout des tons très clairs, de prédominance neutre... »¹³

L'élan de transformation radical qui touche le musée ne se limite pas à son aménagement intérieur mais a aussi trait à sa conception architecturale. Encore une fois, il s'agit de tirer définitivement un trait sur le modèle du « musée palais » :

« Certains musées récemment élevés donnent encore, comme par le passé, à l'extérieur de leurs édifices, un aspect imposant au point de vue architectural ; ils ne font ainsi que préparer de magnifiques tombeaux aux espoirs qui devraient être activement réalisés. Ces musées continuent à s'étendre surtout en surface, à posséder des sorties inaccessibles, tandis que l'entrée est inutilement vaste, à offrir aux regards un ensemble de couleurs peu agréables [...]. Un bel édifice en marbre, une fois terminé, est la chose la moins élastique du monde... »¹⁴

11-Orlando Grosso, « Éclairage et décoration aux musées de Gênes », *Mouseion*, Paris, 1929, vol. 9, p. 246.

12-Louis Hautecœur, « Architecture et organisation des musées », *Mouseion*, Paris, vol. 23-24, p. 10-15.

13-Wolfgang Schöne, « Le nouvel aménagement de la National-galerie de Berlin », *Mouseion*, Paris, 1937, vol. 37-38, p. 100.

14-Richard Bach, « Le musée moderne : son plan, ses fonctions », *Mouseion*, Paris, 1930, vol. 10, p. 18.

Aux besoins d'un musée moderne qui soit conçu pour répondre à sa fonction et adapté aux exigences de la science muséographique naissante, répond pleinement la pensée fonctionnaliste du mouvement moderne. Ainsi, l'absence de tout décor rejoint l'exigence d'honnêteté constructive sur laquelle repose la nouvelle architecture. Elle est largement exprimée dans les écrits de Le Corbusier : « Le décor d'or et de pierres précieuses est le fait du sauvage endimanché qui nous habite encore. [...] puisque l'iconolâtrie se dresse et s'étale puissante comme un cancer, soyons iconoclastes. »¹⁵ Au décor, celui-ci oppose le mur nu et blanc comme l'édicte sa « Loi du Ripolin » : « Concevez les effets de la Loi du Ripolin, chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche de ripolin blanc. »¹⁶ Si ce précepte concerne avant tout les habitations, la question de l'exposition des œuvres d'art n'y est toutefois pas étrangère : « Vos staffs et vos papiers de couleur sont insolents comme des valets, et je remporte chez moi le tableau de Picasso que je venais vous offrir, car on ne le verrait pas dans le bazar de votre intérieur. »¹⁷ Ainsi, on ne peut s'empêcher de voir dans la volonté de neutraliser l'espace du musée pour mettre en valeur les œuvres d'art, un écho aux préceptes de l'architecte : « Si la maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible ; le volume des choses y apparaît nettement ; la couleur des choses y est catégorique. [...] C'est un peu les rayons X de la beauté. »¹⁸ A cela s'ajoute le goût pour les formes géométriques pures, que l'architecte partage avec les tenants du mouvement moderne et qui exclut de fait le recours à toute forme d'habillement artificiel des volumes :

15-Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris Flammarion, 1996 [1925], p. 12.

16- *Idem*, p. 191.

17-Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923], p. 90.

18-Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 193.

« L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont *de belles formes, les plus belles formes*. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques. »¹⁹

Rapidement aussi, s'affirme chez les professionnels du musée, la nécessité d'une plus grande souplesse du bâtiment : « Si cette architecture est véritablement fonctionnelle, souple et bien conçue quant à la circulation, le problème de l'aménagement est relativement simple. Mais si au contraire, le bâtiment est un monument historique ou si un architecte crée une composition empruntée à divers palais Renaissance, selon la tradition orthodoxe des écoles des Beaux-Arts, le problème de l'aménagement sera à peu près insoluble. »²⁰ Ce besoin trouve un écho chez les architectes, comme le montre les propos de Clarence Stein : « Il devrait, cependant être possible, avec un peu d'étude, d'arriver à aménager des types variés de salles, correspondant aux besoins de chaque spécimen particulier. Ceci demande, en tout cas, un genre nouveau et souple de disposition intérieure des bâtiments. »²¹ Celui-ci est même amené à imaginer un dispositif, qui s'il n'est pas réalisé dans l'immédiat, trouvera effectivement bien sa place dans de nombreux musées après la Seconde Guerre Mondiale : « On est amené à envisager un système de *parois mobiles* qui permet de disposer

les salles de manière à mettre en valeur chaque objet en particulier... »²² Cette fois encore, les demandes spécifiques du nouveau musée rejoignent les principes que le mouvement moderne applique à l'architecture. Ainsi, c'est le développement de l'idée de « plan libre » – l'un des « cinq points d'une architecture moderne » définis par Le Corbusier et Pierre Jeanneret en 1927²³ – qui va fournir la solution de souplesse que requiert le musée.

Les principes du musée moderne ne restent pas sur le papier et trouvent d'abord un terrain d'application en Hollande, où entre 1935 et 1938, pas moins de quatre édifices sont construits et rapidement considérés comme des modèles du genre : le Haags Gemeentemuseum construit par Berlage (La Haye), le Boijmans van Beuningen de van der Steur (Rotterdam), le van Abbemuseum de Kropholler (Eindhoven) et le Kröller-Müller Museum de van de Velde (Otterlo). Un exemple, chronologiquement proche, mais situé dans un autre contexte, mérite toutefois d'être signalé en ce qu'il annonce en plus la généralisation de ce nouveau modèle muséal pour l'exposition des œuvres d'art moderne : le nouveau bâtiment du Museum of Modern Art²⁴. En effet, si les principes de construction et d'aménagement du musée mis en œuvre en Hollande et au MoMA impactent bien l'ensemble du monde muséal, après la Seconde Guerre Mondiale, ils vont surtout trouver leur complet accomplissement dans les musées spécialement dédiés à l'exposition de l'art le plus récent.

19-Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 16.

20-Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études, Madrid 1934, Paris, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935, p. 39

21-Clarence Stein, op. cit., p. 15.

22-Idem, p. 21.

23-Alfred Roth, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927 ; Cité d'après Le Corbusier, *Œuvres complètes*, vol. I - 1910-1929, Zurich, Les Editions d'Architecture Erlenbach, 1937-1970, p. 128.

24-L'édifice construit par Philip L. Goodwin et Edward Durrell Stone est achevé en 1939.

C'est sous le terme de *white cube*, inventé en 1976 par Brian O'Doherty²⁵, qu'on connaît aujourd'hui le modèle d'aménagement du musée qui s'est ainsi généralisé dans les musées d'art moderne et qui s'oppose, comme nous l'avons vu, largement au « musée palais ». Reste que si ces deux espaces sont bien souvent comparés à des lieux à vocation religieuse, les nombreuses différences que nous avons relevées montrent qu'il est difficile de les assimiler à un seul de ces lieux. La façon dont les deux musées sont construits et aménagés, le nombre et l'accrochage des œuvres qu'ils présentent doivent permettre de tracer deux généalogies différentes. Ainsi, nous faisons l'hypothèse que le « musée palais » peut évoquer l'espace traditionnel de l'église catholique quand le *white cube* trouve plus son origine dans le temple réformé.

À l'origine de la fondation d'une église catholique réside la présence de reliques qu'il faut abriter. L'édifice est construit autour de celles-ci et l'ajout de nouvelles reliques nécessite à chaque fois la création de nouveaux espaces distincts pour les accueillir et éventuellement les mettre en valeur. En d'autres termes, l'architecture est conçue pour être un réceptacle permanent. Ainsi, qu'une activité religieuse s'y produise ou pas, le lieu reste symboliquement toujours le même : toujours la maison de Dieu. Cet aspect symbolique prime d'ailleurs sur toute autre considération. Ainsi, c'est la forme du plan en croix qui s'est imposée avec, suivant l'ajout de nouveaux autels, la multiplication d'espaces construits (chapelles) chacun dédié à l'adoration de figures religieuses. A cette expression par le plan des différents « pôles » de dévotion de l'édifice, s'ajoute une mise en scène architecturale et une dépense décorative qui, par l'image et par les proportions, redouble la symbolique de chaque espace.

25-Brian O'Doherty, *op. cit.*.

De la sorte, l'église catholique est un contexte qui ne refuse pas une certaine somptuosité. L'extérieur comme l'intérieur du bâtiment témoignent de cet aspect. C'est un lieu où l'image – sculptée ou peinte – tient une place très importante. Tout objet présent, toute partie de l'édifice, peut être un support pour accueillir des éléments décoratifs ou narratifs, si bien que peu d'endroits restent vierges. Ainsi, loin de la blancheur qu'on peut y observer aujourd'hui, l'église est traditionnellement le théâtre d'une polychromie qui s'étend du sol à la voûte en passant par les vitraux : c'est que dans ce cadre les images participent de la fonction liturgique du lieu. Elles servent de support à l'enseignement des spectateurs qui mémorisent l'histoire sainte en les regardant. Elles servent donc également à son édification²⁶.

Au final, la totalité montre peu de flexibilité puisque chaque espace est conçu pour accueillir des objets ou des images précis ou, qu'inversement, des objets ou images sont créés pour s'intégrer à ces espaces. C'est donc bien à un ensemble constitué qui associe, autour de chaque autel, architecture, mobilier et image que nous avons à faire, comme dans le cas du « musée palais ». De même, le spectateur/visiteur est confronté à un environnement qui mêle de nombreux stimuli difficilement isolables les uns des autres et qui, par conséquent, complique l'appréciation d'un objet pris pour lui-même.

À l'inverse de ces caractéristiques, le *white cube* matérialise l'opposition du musée moderne face aux pratiques traditionnelles, tout comme l'espace religieux protestant matérialise celle de la Réforme face au dogme catholique. Les deux nouveaux espaces montrent une même volonté de simplicité. Dans un premier temps, il s'agit surtout de transformer des

26-Sur la fonction des images religieuses, voir Jérôme BASCHET, « L'image-objet », dans Jérôme BASCHET, Jean-Claude SCHMITT (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, (Erice (Sicile), Centre Ettore Majorana, 17-23 oct. 1992), Paris, 1996, p. 7-25.

édifices existants. Qu'il s'agisse de l'église ou du musée, les deux sont alors débarrassés de toute décoration, ainsi que de toute couleur trop tranchée, au profit d'une certaine neutralité. Souvent, c'est la couleur blanc qui vient parfaire cette transformation en recouvrant l'ensemble de l'architecture. Les images se raréfient, s'espacent, voire même disparaissent sous l'effet d'un certain iconoclasme qui caractérise la Réforme protestante.

Dans un second temps, de nouveaux édifices font leur apparition. C'est après la Seconde Guerre Mondiale que le *white cube* tend à se généraliser pour les musées dédiés à l'art moderne, comme nous l'avons vu. Pour la religion protestante, c'est l'Édit de Nantes, en 1598, qui permet la multiplication des temples. Les bâtiments construits montrent alors des volumes plus simples, basés sur l'emploi de formes géométriques pures. Ainsi, le temple protestant délaisse le plan en croix et ses chapelles, qui caractérisent l'église, pour un espace unifié de plan centré (souvent carré ou ovoïde). L'édifice ne cherche plus à matérialiser/symboliser le pouvoir dont il émane, mais s'adapte à la fonction qu'il doit remplir. De la sorte, le temple comme le *white cube* diffèrent peu des autres types d'architectures en ce qui concerne leur décor. Ils ont surtout vocation à s'effacer et à réduire au maximum toutes les sollicitations qui pourraient détourner le visiteur des activités qui s'y produisent. Dans le cas du temple, l'attention du croyant doit uniquement se focaliser sur la parole de l'officiant placé au centre, pour entendre et mémoriser la parole divine dont celui-ci est le porteur. Dans le *white cube*, le spectateur doit pourvoir complètement se concentrer sur les œuvres qui sont exposées et abstraites de tout autre contexte que celui de l'art, comme l'explique Brian O'Doherty : « The ideal Gallery substracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is "art." The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation

of itself. »²⁷. En conséquence, si ces deux lieux ne la nient pas complètement, ils tendent à réduire la réalité corporelle des personnes en ne s'adressant qu'aux seuls sens et fonctions utiles – ouïe et esprit pour le temple, vue et esprit pour le *white cube* : « The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not – or are tolerated only as kinesthetic mannequins for further study. »²⁸

Le rapprochement entre les deux types d'édifices ne se limite donc pas à des constatations d'ordre formel : il montre la mise en œuvre de mécanismes de pensée relativement semblables. Nous avons vu que l'invention du modèle du *white cube* doit beaucoup aux principes architecturaux défendus par le mouvement moderne. Or, parmi les principaux acteurs de ce mouvement, nombreux sont ceux qui sont d'origine protestante. Ainsi, la rigueur et la simplicité de l'architecture défendue par des gens tels que Le Corbusier, Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright – qui impactent directement le modèle du musée moderne – peuvent très bien être associées à leur fréquentation de la pensée protestante²⁹. De la même façon, le temple protestant et le *white cube* ne sont pas sans jouer un rôle important dans la dimension économique de l'art. Max Weber a montré que la pensée protestante jouait un rôle fondamental dans le développement de la doctrine capitaliste³⁰. Dans le cadre de l'art, on ne peut nier que la Réforme protestante et son interdit sur les images dans les lieux de culte pousse les artistes à trouver un autre débouché que celui de la commande religieuse et participe donc directement à l'éclosion d'un marché de l'art

27-Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 14.

28-*Idem*, p. 15.

29-Voir Dominique Péneau, *Architecture protestante et modernité : Du sacré et de l'ascèse en particulier*, Paris, L'Harmattan, 2008.

30-Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Flammarion, 1999 [1904-1905].

privé. Par conséquent, c'est dans ce contexte qu'il faut rechercher l'origine de la conception de l'œuvre d'art comme une marchandise. Il s'avère justement que le renforcement de cette conception de l'œuvre d'art est une des fonctions qu'on attribue au modèle *white cube* : « a direct correlation exists between the “aura” of the isolated work of art and commodity fetishism which is the central means for the production of desires and therefore essential to the survival of capitalist economy. »³¹ Brian O'Doherty fait un constat semblable : « The development of the pristine, placeless white cube is one of modernism's triumphs – a development commercial, esthetic, and technological. »³²

Au terme de cette comparaison, il semble que le musée d'art moderne, avec la généralisation du *white cube*, doive plus au temple protestant qu'à n'importe quel autre lieu de culte. La radicalité des différences entre église et « musée palais » d'un côté, et temple et *white cube* de l'autre est sans équivoque. Le temple comme le *white cube* reposent sur la même volonté d'être uniquement un contenant qui isole et met en valeur au mieux son contenu. Si cette fonction est assumée sans ambiguïté par le temple, la situation est toutefois devenue autre pour le *white cube*. De simple fond pour les œuvres d'art, il est devenu aussi symbolique de la modernité que les objets qu'il doit mettre en valeur, comme l'a écrit Brian O'Doherty : « We have now reached a point where we see not the art but the *space* first. (A cliché of the age is to ejaculate over the space on entering a gallery.) An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of the twentieth century art... »³³

Or, si le *white cube* en vient à incarner l'art du XX^e siècle mieux que n'importe quel objet, on est en droit de se demander si l'art du XX^e n'est pas une des ultimes résultantes de la Réforme protestante.

31-Christop Grunenberg, *The politics of presentation : museums, galleries, and exhibitions in New York, 1929-1947*, Ph.D, Londres, Courtauld Institute of art, 1994, p. 305.

32- Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 79.

33-Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 14.

Amélie Bernazzani
UN VIS-A-VIS ÉDIFIANT :
LA CONFRONTATION DE PEINTURES DU XVII^e SIÈCLE
MONTRANT DES ÉGLISES CATHOLIQUES
ET DES TEMPLES PROTESTANTS

Au XVII^e siècle, plusieurs peintres flamands, hollandais ou allemands représentent des intérieurs de lieux de culte – églises ou temples – suivant leur propre confession religieuse ou la commande à laquelle ils devaient répondre. Ces peintures nous offrent donc aujourd'hui la possibilité d'observer les espaces cultuels catholiques et protestants au XVII^e siècle, même si c'est à travers le filtre de la peinture. Or, des oppositions dogmatiques caractéristiques de la Réforme et de la Contre-Réforme y sont discrètement à l'œuvre. Ainsi, même si dans les deux cas on est loin du Baroque italien ou espagnol, dans les espaces catholiques représentés par Hendrik van **Steenwyck** ou Pieter **Neefs le Vieux**, les autels sont nombreux et des cierges allumés marquent la Présence réelle du Christ pendant et en dehors de l'Office : rappelons que les protestants nient la transsubstantiation et donc la présence réelle du Christ à l'autel. De plus, chacun de ces autels est décoré d'un retable au format parfois très imposant devant lequel se trouvent régulièrement des personnages en prière. De même, les nefs sont décorées de sculptures. On remarque également différentes célébrations (parfois simultanées) telles que des processions eucharistiques ou des Baptêmes, autre rituel dont les effets sont niés par les Réformés. Notons encore les offrandes faites aux saints (rejetées par les protestants) et les vêtements sacerdotaux qui exaltent la hiérarchie ecclésiastique que la Réforme a la volonté d'annuler. La prolifération du mobilier, des personnages et des actions est encore une manière de s'élever contre la recherche de simplicité des protestants. En comparaison, tous ces éléments sont donc absents dans les peintures de Pieter Jansz **Saenredam** ou d'Emanuel **de Witte** montrant des temples protestants qui se caractérisent en particulier par des murs blancs et nus. Partant de cette opposition entre les églises et les temples en peinture, il est donc possible d'admettre que le *white cube* – espace d'exposition chromoclaste pour une meilleure contemplation – relève bien plutôt des aménagements et de la mentalité protestante que catholique.

CATHOLIQUES



« Vraie image de l'Église papiste »

- Espace pluriel
- Prolifération des personnages et des événements : dans la nef, procession du Saint Sacrement, baptême, cérémonie funéraire, messes simultanées
- Profusion du mobilier : fonts baptismaux, autels, retables, chaire, orgue, jubé, statues, vitraux...

PROTESTANTS



« Vraie image de l'Église apostolique :
un seul culte en un même lieu »

- Hommes, femmes et enfants rassemblés librement au centre de l'édifice et écoutant le pasteur en chaire
- À gauche, Baptême d'un enfant, seul rituel en cours
- Ni image, ni sculpture, juste les Tables de la Loi sur le mur du fond
- Mobilier très réduit : l'élément principal est la chaire

QUELQUES PEINTRES MONTRANT DES ÉGLISES CATHOLIQUES

Hendrik van STEENWYCK (dit le Jeune)

(Néerlandais, ca. 1580-1649)

Pieter NEEFS LE VIEUX

(Flamand, Anvers, ca. 1578/ca. 1656-1661)

QUELQUES PEINTRES MONTRANT DES TEMPLES PROTESTANTS

Bartholomeus VAN BASSEN

(Hollandais, Anvers, 1590 - La Haye 1653)

Pieter Jansz SAENREDAM

(Hollandais, Assendelft 1597- Haarlem 1665)

Gerard HOUCKGEEST

(Néerlandais, La Haye, ca. 1600-1661)

Hendrick Cornelisz VAN DER VLIET

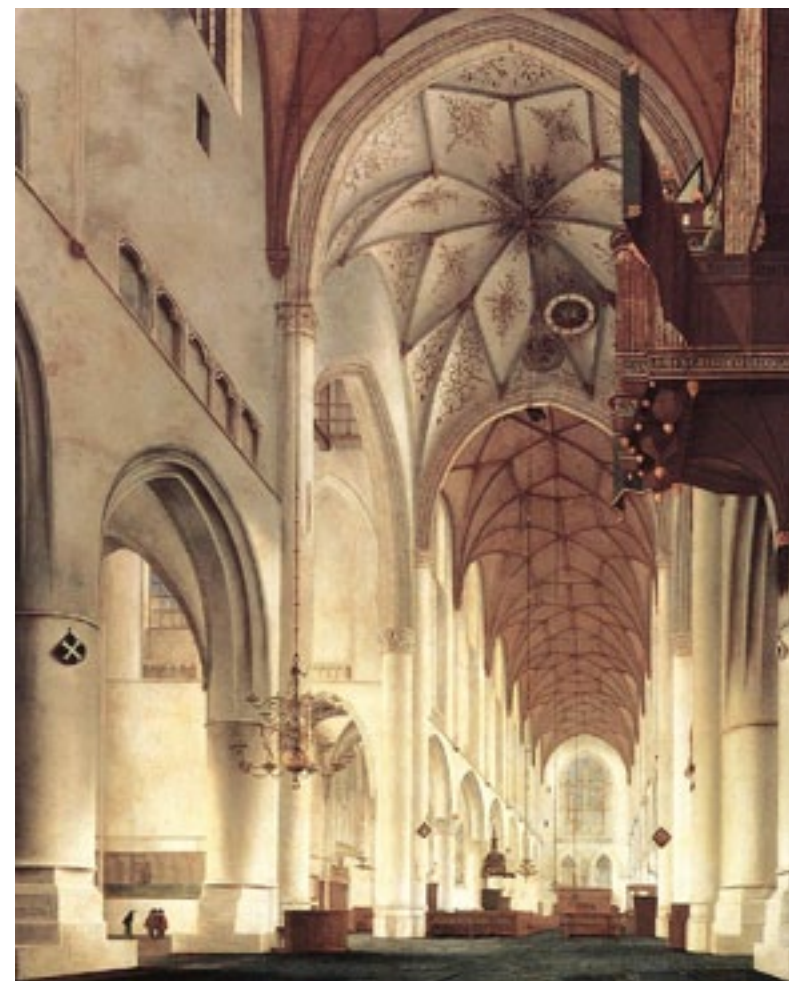
(Delft, ca. 1611 – 1675)

Emanuel DE WITTE

(Hollandais, Alkmaar 1617 – Amsterdam 1692)



Ill. 1 : NEEFS, 1618, huile sur panneau, 58 x 98 cm, Madrid, Prado.
Multiplication des retables.



Ill. 2 : SAENREDAM, *Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem*, 1648,
Huile sur panneau, 200 x 140 cm, Edimbourg, National Gallery.



III. 1 : NEEFS, huile sur panneau, 39 x 51 cm, collection privée.
Retables et cierges de la Présence réelle.



III. 2 : SAENREDAM, *Buurkerk à Utrecht*, 1654, huile sur panneau,
dimensions inconnues, Amsterdam, Collection Six.



III. 1 : STEENWICK, 1605, huile sur panneau, 37 x 48 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



III. 2 : SAENREDAM, *Intérieur de l'église Saint-Bavo à Haarlem*, 1628, huile sur panneau, Los Angeles, Getty Museum.



Ill. 1 : NEEFS, huile sur panneau, 39 x 54 cm, Saint-Pétersbourg, Hermitage. Messe en cours avec cierges révélant la Présence réelle du Christ. Retable imposant.



Ill. 2 : SAENREDAM, *Intérieur de l'église Saint-Oudolph à Assendelft*, 1649, huile sur panneau, 50 x 76 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, détail. Prédication.



III. 1 : NEEFS, 1636, huile sur panneau, 68 x 105 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Procession eucharistique. Images dans la nef.



III. 2 : SAENREDAM, *Nef centrale et chœur de l'église Saint-Pierre à Utrecht*, 1654, huile sur panneau, 50 x 72 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.



Ill. 1 : NEEFS, huile sur panneau, 33 x 48 cm, Paris, Louvre.
Cortège d'un baptême au centre, messe à droite. Plusieurs retables.



Ill. 2 : SAENREDAM, *Intérieur de la Nieuwekerk à Haarlem*, 1652,
huile sur panneau, 66 x 93 cm, Haarlem, Frans Hals museum.



III. 1 : STEENWICK, *Intérieur d'église*, huile sur panneau, 38 x 58 cm, Versailles, musée Lambinet.
Messe à gauche, plusieurs retables.



III. 2 : SAENREDAM, *Aile nord de la Mariakerk à Utrecht*, 1651, huile sur panneau, 19 x 14 cm, collection privée.



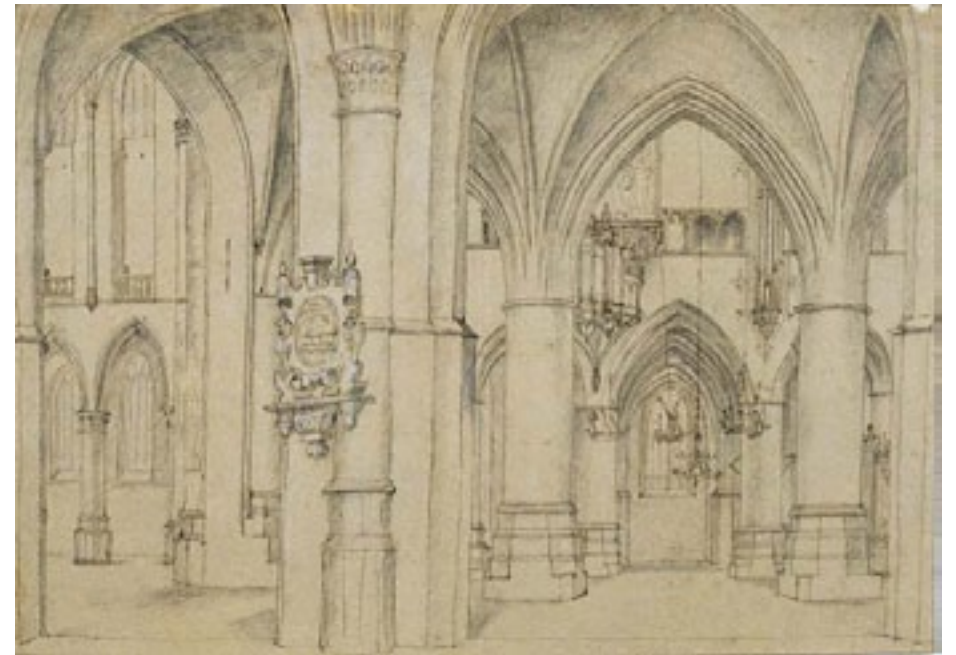
Ill. 1 : *Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem, 1628, huile sur panneau,*
Los Angeles, Getty Museum.



Ill. 2 : *Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem, 1628, Bruxelles,*
Musées Royaux des Beaux-arts.



Ill. 1 : *Eglise Saint-Bavon à Harlem*, 1630, huile sur panneau, 41 x 37 cm, Paris, Louvre.



Ill. 2 : *Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem*, 1634, Haarlem, Archives municipales.



Ill. 1 : Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem, 1634, Los Angeles, Getty Museum.



Ill. 2 : Chœur de l'église Saint-Bavon à Haarlem, 1635, huile sur panneau, 48X37cm, Berlin, Staatliche Museen.



Ill. 1 : *Vue intérieure de l'église Saint-Bavon à Haarlem à travers le chœur et le déambulatoire Nord, 1635, huile sur panneau, 34 x 28 cm, Varsovie, musée national.*



Ill. 2 : *Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem, 1636, huile sur panneau, 43 x 37 cm, Zurich, Bührle Collection.*



Ill. 1 : *Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem, 1648, huile sur panneau, 200 x 140 cm, Edimbourg, National Gallery.*



Ill. 2 : *Intérieur de la Nieuwekerk à Haarlem, 1652, huile sur panneau, 66 x 93 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.*



Ill. 1 : *Intérieur de la Nieuwekerk à Haarlem*, 1655, huile sur panneau, 44 x 35,9 cm, Amsterdam, Rijkmuseum.



Ill. 2 : *Domkerk à Utrecht*, 1636, Utrecht, Archives municipales.



Ill. 1 : *Intérieur de l'église Saint-Jacques à Utrecht*, 1642, huile sur panneau, 55 x 43 cm, Munich, Alte Pinakothek.



Ill. 2 : *Buurkerk à Utrecht*, 1644, huile sur panneau, 60 x 50 cm, Londres, National Gallery.



Ill. 1 : *Buurkerk* à Utrecht, 1654, huile sur panneau, dimensions inconnues, Amsterdam, Collection Six.



Ill. 2 : *Aile nord de la Mariakerk* à Utrecht, 1651, huile sur panneau, 19 x 14 cm, Collection privée.



Ill. 1 : *Nef centrale, vers le chœur de l'église Saint-Jean à Utrecht, entre 1650 et 1655, huile sur panneau, 65 x 83 cm, Rotterdam, Musée Boymans van Beuningen.*



Ill. 2 : *Chapelle Saint-Antoine dans l'église Saint-Jean à Utrecht, 1645, huile sur panneau, 42 x 34 cm, Utrecht, Centraal Museum.*



Ill. 1 : *Nef centrale et chœur de l'église Saint-Pierre à Utrecht*, 1654, huile sur panneau, 50 x 72 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.



Ill. 1 : ca. 1660, huile sur toile, 49 x 57 cm, Berlin, Staatliche Museen.



Ill. 2 : huile sur toile, 80 x 63 cm, collection privée.



Ill. 1 : ca. 1660, huile sur toile, 80 x 66 cm, Saint-Petersbourg, Hermitage.



Ill. 2 : 1668, huile sur toile, 79 x 112 cm, Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen.



Ill. 1 : *Intérieur de l'église Sainte-Cunera à Rhenen*, 1638, huile sur panneau, 61 x 81 cm, Londres, National Gallery.

UN PANEL DES ŒUVRES DE VAN DER VLIET (par église et par ordre chronologique)



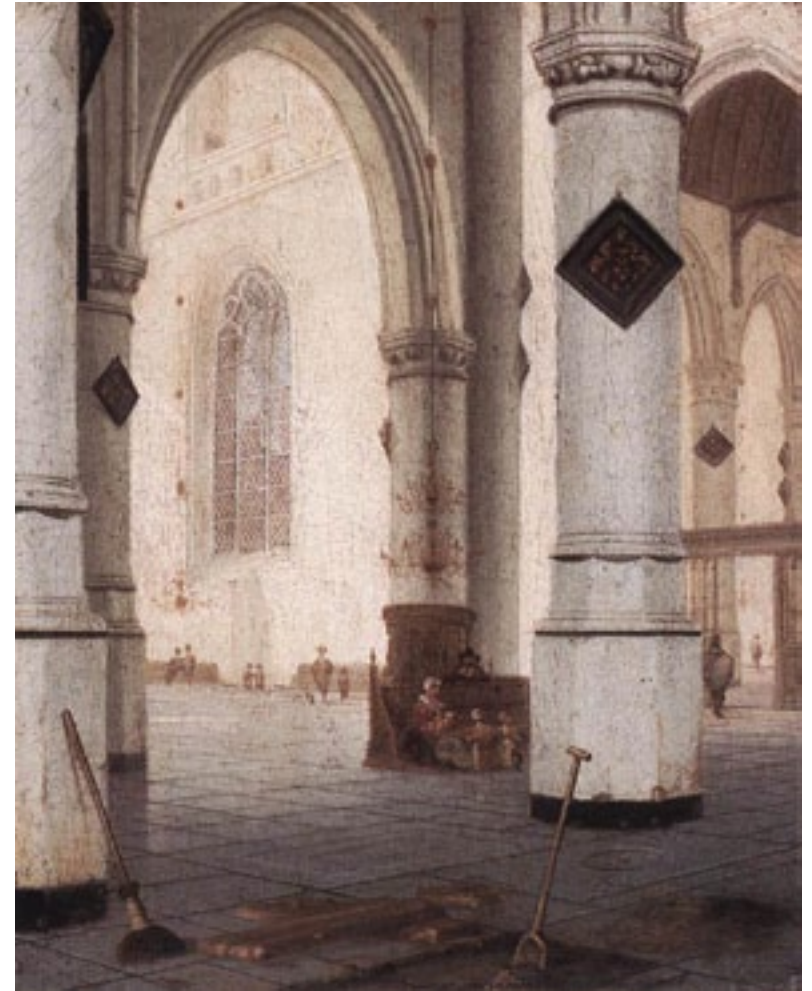
Ill. 1 : ca. 1660-70, huile sur panneau, 92 x 112 cm, Paris, Louvre.



Ill. 2 : Intérieur de la Oudekerk, 1660, huile sur toile, 82 x 66 cm, New-York, Metropolitan.



Ill. 1 : *Intérieur de l'église Saint-Jean à Gouda*, huile sur toile, 110 x 128 cm, Australie, NGV.



Ill. 2 : Huile sur panneau, 18 x 23 cm, Gand, Musée des Beaux-Arts.

Amélie Bernazzani
DU TEMPLE PROTESTANT AU WHITE CUBE :
LE PLAN CENTRÉ.

Entre « église » catholique et « temple » protestant, la différence tient d'abord à l'appellation choisie pour l'espace cultuel. Le choix du terme « temple » n'est pas anodin : on peut émettre au moins deux hypothèses pour le justifier. Premièrement, il s'agit tout simplement de trouver une désignation différente de celle employée par les catholiques. Deuxièmement, il s'agit pour les protestants d'affirmer leur volonté de célébrer un culte dont l'enracinement est avant tout biblique : l'écoute des Evangiles en chaire et la participation à la Cène font de l'assemblée réunie le « corps du Christ » qui est lui-même « le vrai temple de Dieu » (Épître de Pierre). Plus encore, ce sont les choix formels effectués lors de la construction des temples qui nous intéressent.

Avant la promulgation de l'Édit de Nantes en 1598, la nouvelle religion n'a pas le droit à de nouveaux lieux de culte. Ce sont donc les anciens édifices catholiques qui sont récupérés et transformés [ill. 1 à 3] : les images peintes et sculptées sont retirées, les murs recouverts de badigeon blanc, les jubés détruits et l'espace autour de la chaire réaménagé. En suivant Bernard Reymond, on peut d'ailleurs considérer que l'iconoclasme relève de cette volonté de mettre la chaire en valeur : retirer toute distraction visuelle au fidèle permet de « recentrer l'environnement cultuel sur la rencontre qui s'y fait entre Dieu présent dans sa Parole et les hommes réunis pour l'écouter parler »¹. Le parallèle semble alors pertinent avec le *white cube* pour lequel le nombre d'œuvres est réduit au minimum afin de permettre une meilleure réflexion et une contemplation approfondie. Au total, dans le temple, le vide révèle paradoxalement la présence de Dieu. Ce sont toutefois les édifices construits de toutes pièces qui nous importent ici.

Tels sont les termes du début du seizième l'article de l'Édit de Nantes :

« Suivant l'article deuxième de la conférence de Nérac, nous permettons à ceux de ladite religion de pouvoir bâtir des lieux pour l'exercice d'icelle aux villes et places où il leur est accordé, et leur seront rendus ceux qu'ils ont ci-devant bâtis ou le fond d'iceux [= les terrains] en l'état qu'il

est à présent, même es lieux ou ledit exercice ne leur est permis, sinon qu'il eussent été convertis en autre nature d'édifices. »

Quelques règles doivent toutefois être respectées pour l'érection d'un temple : il ne peut en aucune manière être confondu avec une église. Interdiction par conséquent et entre autres exemples de construire des clochers. Ainsi, pour se différencier des catholiques qui donnent leur préférence aux plans en forme de croix, les protestants choisissent de construire des édifices à plan centré : ellipsoïdaux, ovoïdes, octogonaux, rectangulaires et surtout carrés. Le parallèle avec le *white cube* est explicite ici ! Marquer une distinction avec la tradition catholique n'est au demeurant pas l'unique raison qui justifie le choix du plan centré. L'architecture du temple est d'abord fonctionnelle (autre point commun avec le *white cube*) et elle doit donc parfaitement s'adapter aux besoins du culte. Or, les plans centrés qui concentrent leur organisation en un point fixe permettent un culte dans un horizon rapproché. En effet, l'espace du temple est généralement plus petit que celui de l'église, il est unifié et surtout il est entièrement tourné vers la chaire et l'autel pour permettre de focaliser l'attention. En résumé, l'architecture et les fidèles sont tournés vers Dieu comme les spectateurs du théâtre élisabéthain sont tournés vers la scène [ill. 4 et 5] et les étudiants en médecine vers la table de dissection qui se trouve au milieu de l'amphithéâtre [ill. 6 et 7]. On comprend alors que le plan centré permet une meilleure vue et une meilleure audition du rituel que le plan en croix latine fortement symbolique, mais qui induit une certaine distance entre les fidèles qui se trouvent au fond de la nef et l'autel ; d'autant que dans de nombreux cas un jubé bouche la vue.

La fonctionnalité n'est pas l'unique raison à invoquer pour le choix du plan centré. De même que pour l'appellation de « temple », il s'agit, du moins me semble-t-il, de remonter aux sources fondamentales que sont les textes bibliques. Or, dans le livre d'Ezéchiel, chapitre 40 la description du temple de Salomon à Jérusalem dessine un plan centré [ill. 8 et 9].

La tradition respecte et explique ce choix formel. Citons Saint Augustin à propos de l'arche de Noé au chapitre 15, §26 de *La Cité de Dieu* :

« Le carré, c'est la stabilité absolue car de quelque côté que l'on tourne un carré, il est inébranlable sur lui-même, ainsi, le dessin de l'Arche ne doit présenter aucune courbe, mais seulement des lignes droites tirées en longueur ou en largeur. »

Avec Saint Augustin, on comprend que les formes géométriques simples choisies par les protestants révèlent une conception rationnelle et intellectuellement épurée de Dieu. Peut être que l'esprit protestant du *white cube* se joue ici : épure et simplicité pour une existence autonome des œuvres.



Ill. 8 : Le temple de Jérusalem selon Sébastien Münster, *Cosmographia Universalis*, Bâle, 1560.



Ill. 9 : Temple de la Rochelle. Aspect semblable au temple de Jérusalem. Gravure de Martinus Zeiler, *Topographia Gallicae*, 1620

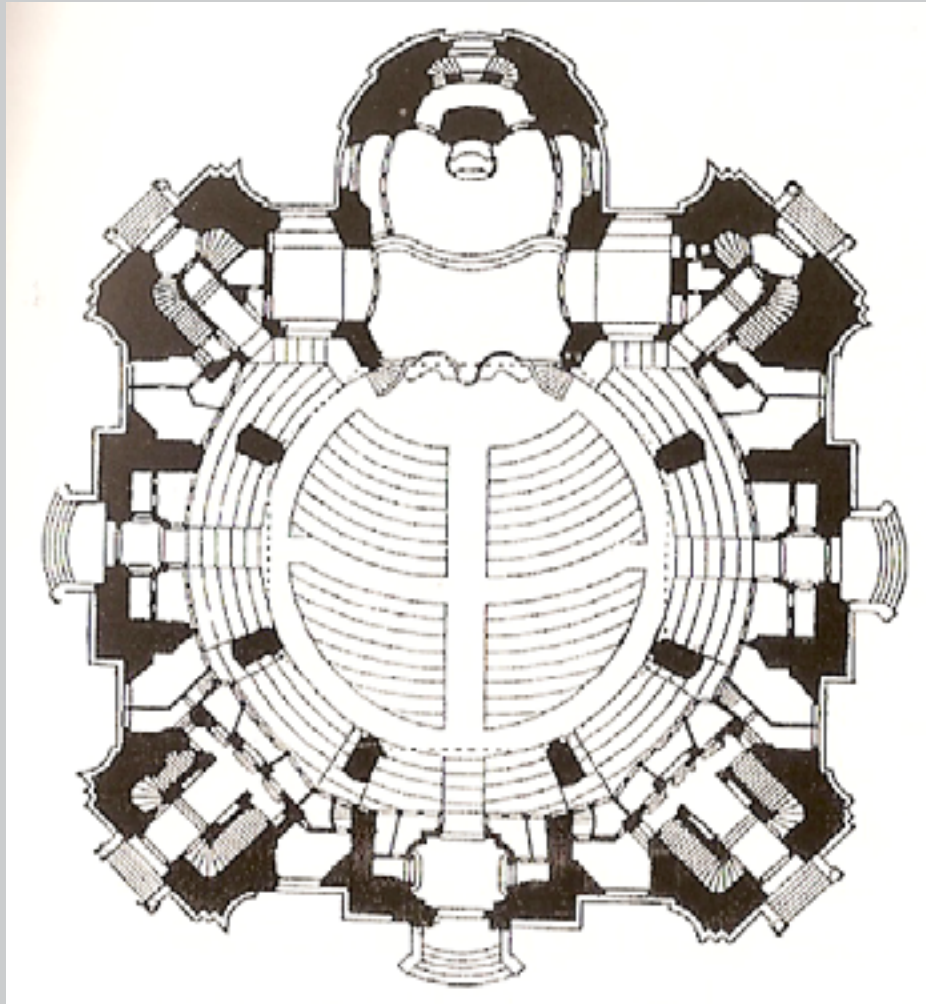


Ill. 6 : Lyon, une salle de dissection. Photo © Anaëlle Vanel.

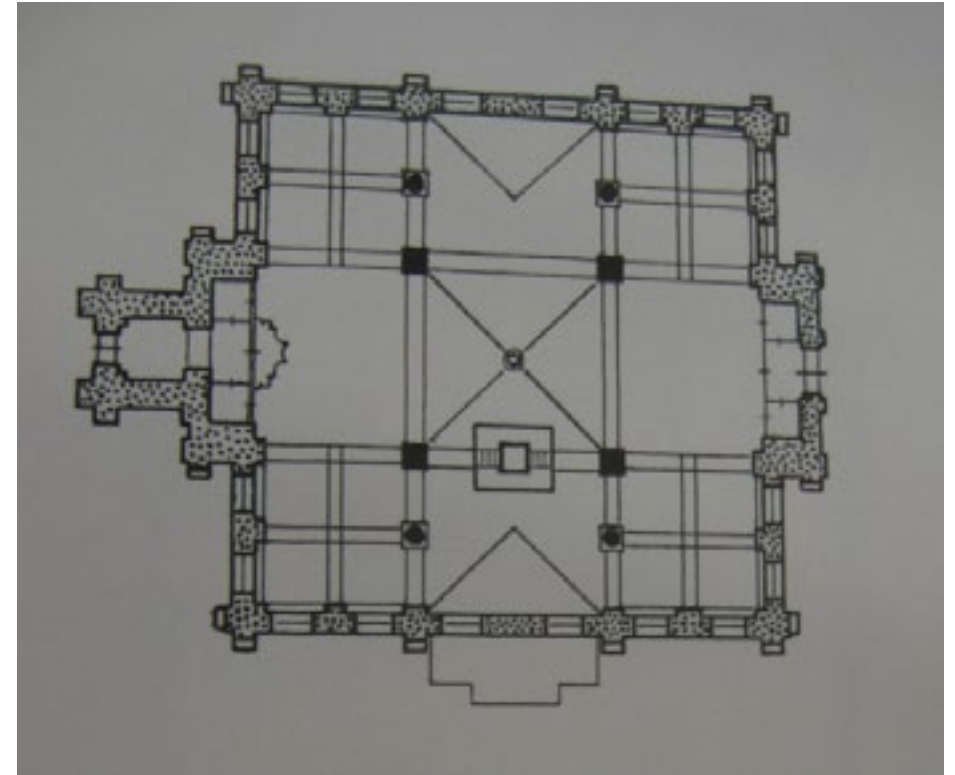


Ill. 7 : Liège, salle de dissection, rue de Pitteurs.

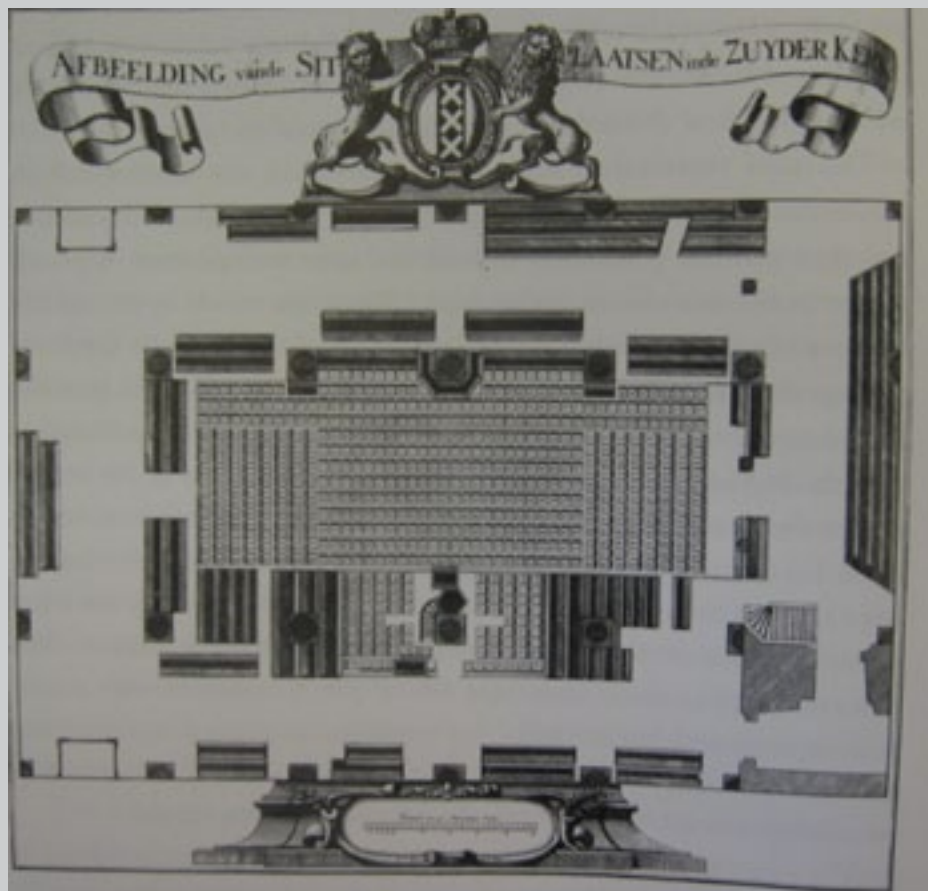
QUELQUES EXEMPLES DE TEMPLES A PLAN CENTRÉ



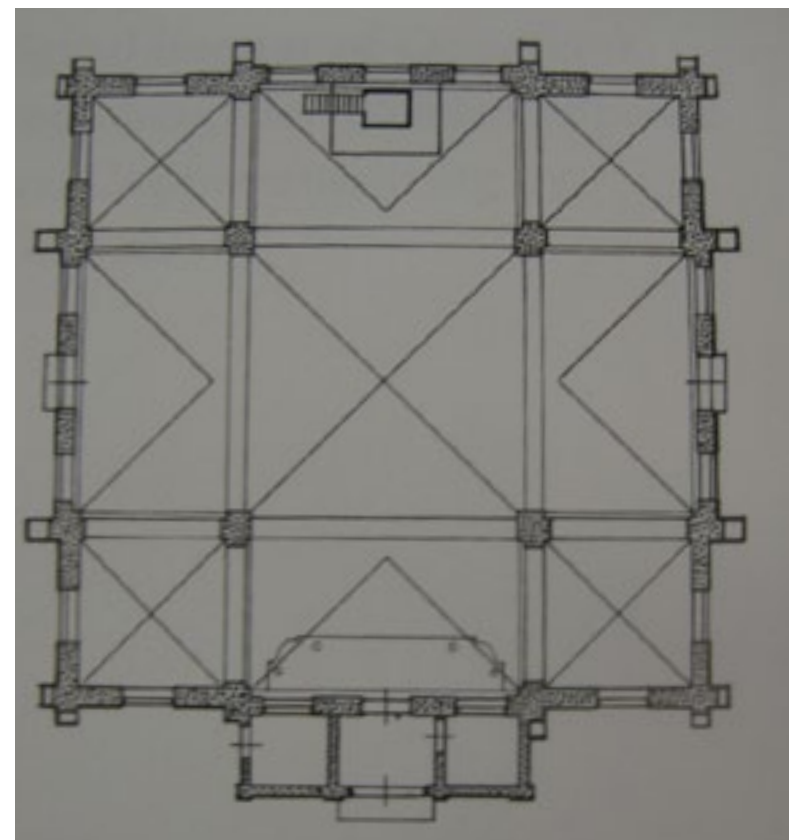
Ill. 1 : Dresde, Frauenkirche.



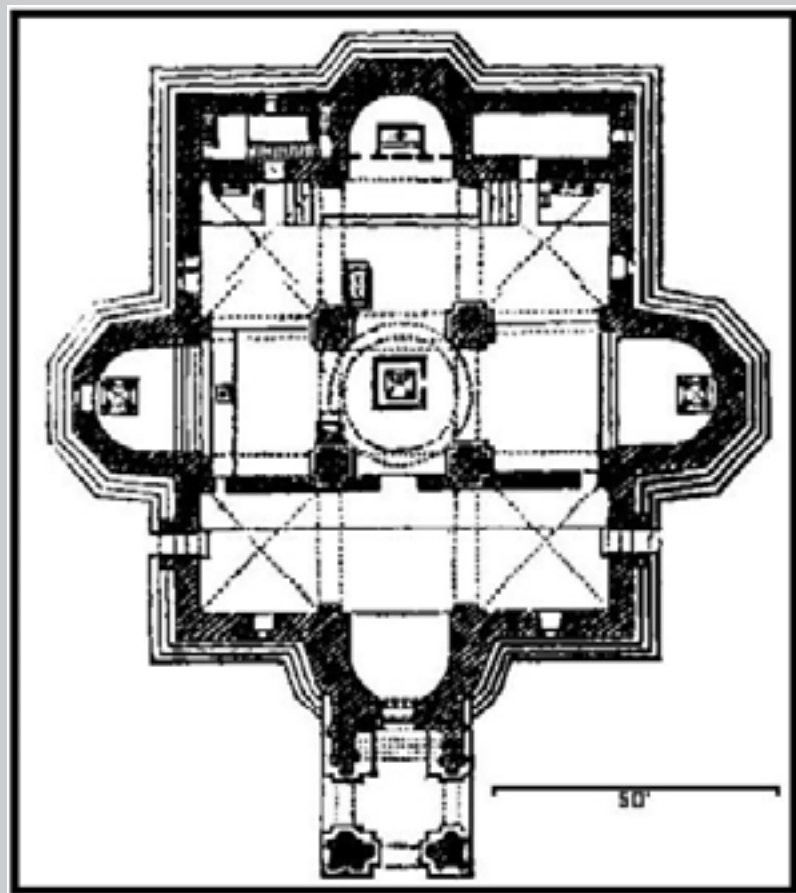
Ill. 2 : Haarlem, Nieuwe Kerk.



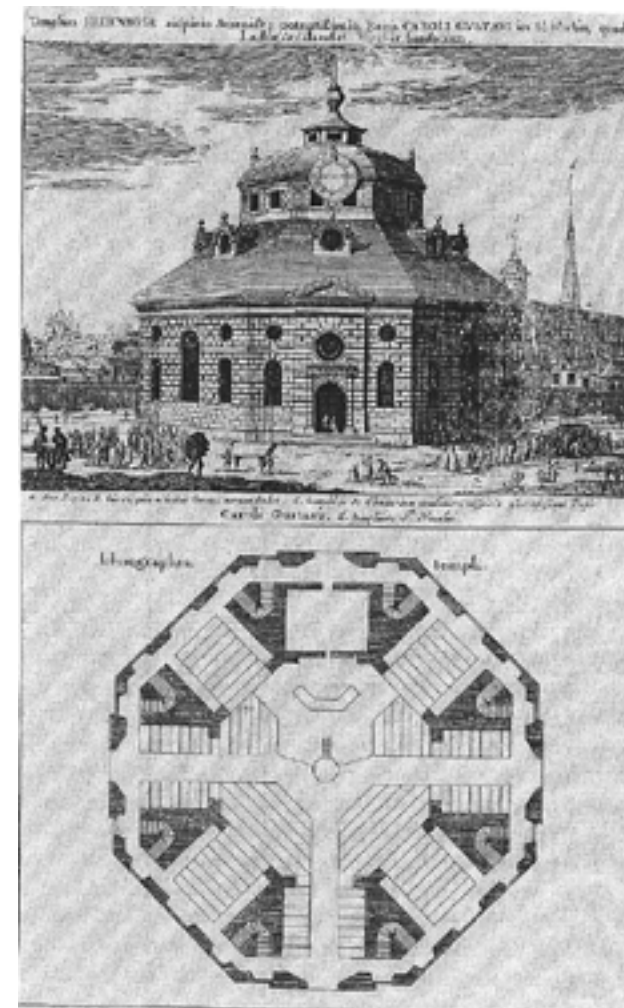
Ill. 1 : Amsterdam, Zuiderkerk.



Ill. 2 : Amsterdam, Oosterkerk.

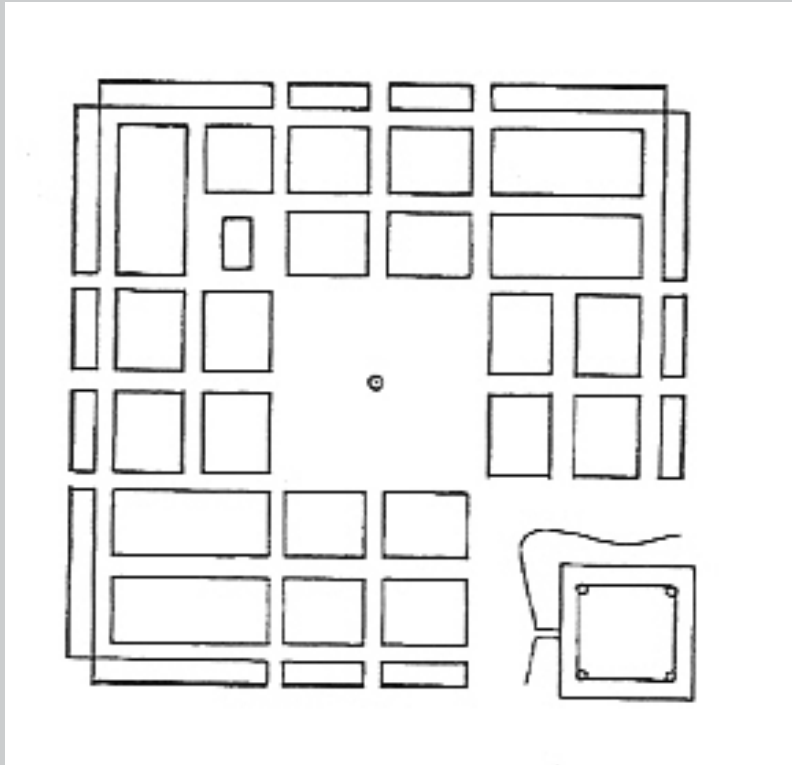


Ill. 1 : Amsterdam, Zuiderkerk.

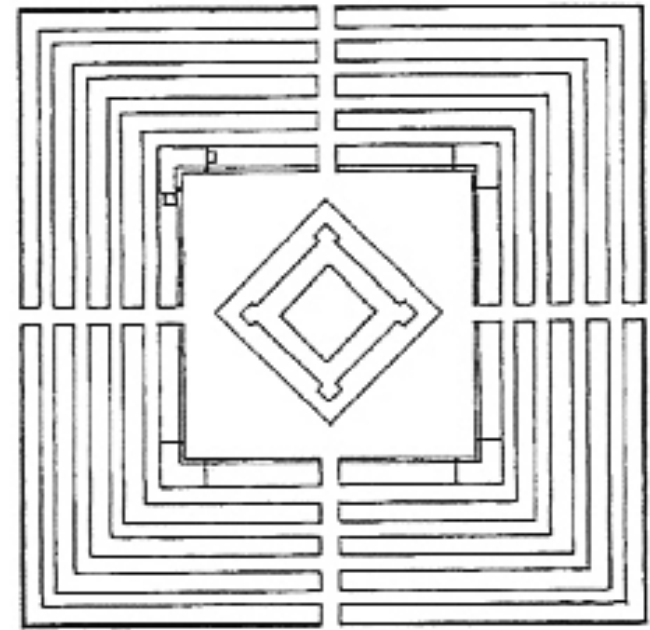


Ill. 2 : Stockholm, Temple Hedvig Eleonora.

PLAN CENTRÉ À L'ÉCHELLE D'UNE VILLE



Ill. 1 : Premier projet de Heinrich Schickhardt pour la construction de la ville de Freudenstadt commandé par Frederick I de Württemberg.



Ill. 2 : Second projet de Heinrich Schickhardt's pour la construction de la ville de Freudenstadt commandé par Frederick I de Württemberg.

Éléments de la confrontation :

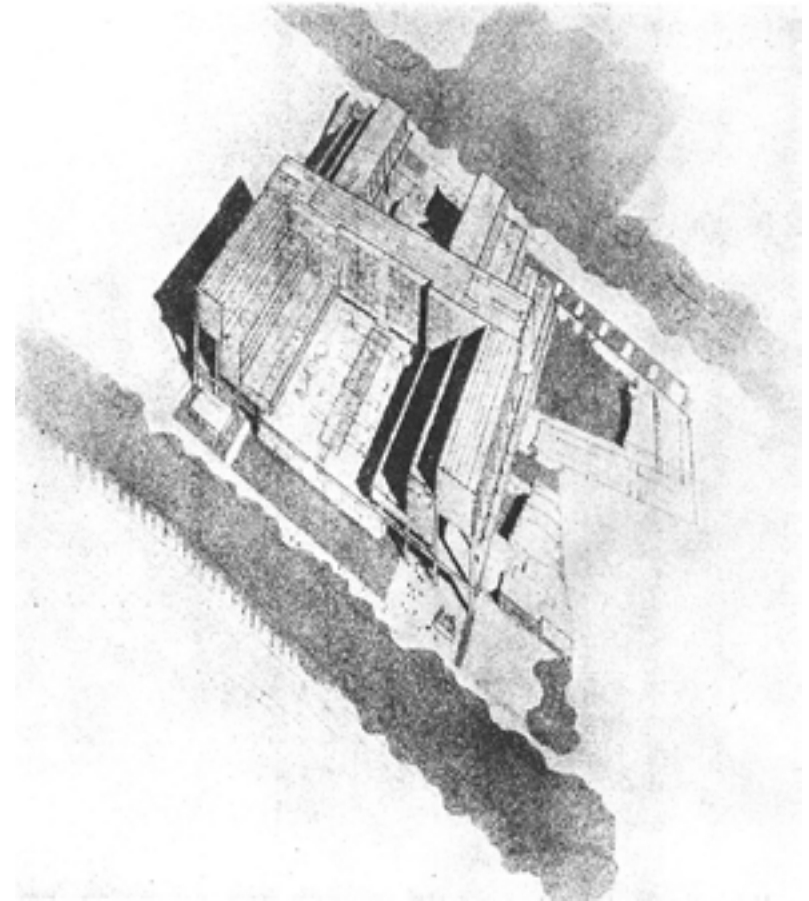
Architecture extérieure : Planches I à V

Aménagement intérieur : Planches VI à XI

Plans : Planches XII à XIV



Kassel, Museum Fridericianum, 1779, architecte :
Simon Louis du Ry



Projet de Le Corbusier et Pierre Jeanneret
pour le concours des Musées d'art moderne à Paris en 1934



Berlin, Altes Museum, 1830, réalisé d'après le projet de Karl Friedrich Schinkel



La Haye, Gemeentemuseum, 1935, architecte : Hendrik Petrus Berlage



Londres, National Gallery, 1838, architecte :
William Wilkins



Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, 1935, architecte :
Adrianus van der Steur



Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1891, architectes :
Karl Hasenauer et Gottfried Semper



Eindhoven, van Abbemuseum, 1936, architecte :
Alexander Jacobus Kropholler



Chicago, Art Institute of Chicago, 1893, architectes :
Shepley, Rutan and Coolidge



New York, Museum Of Modern Art, 1939, architectes :
Philip L. Goodwin et Edward Durell Stone



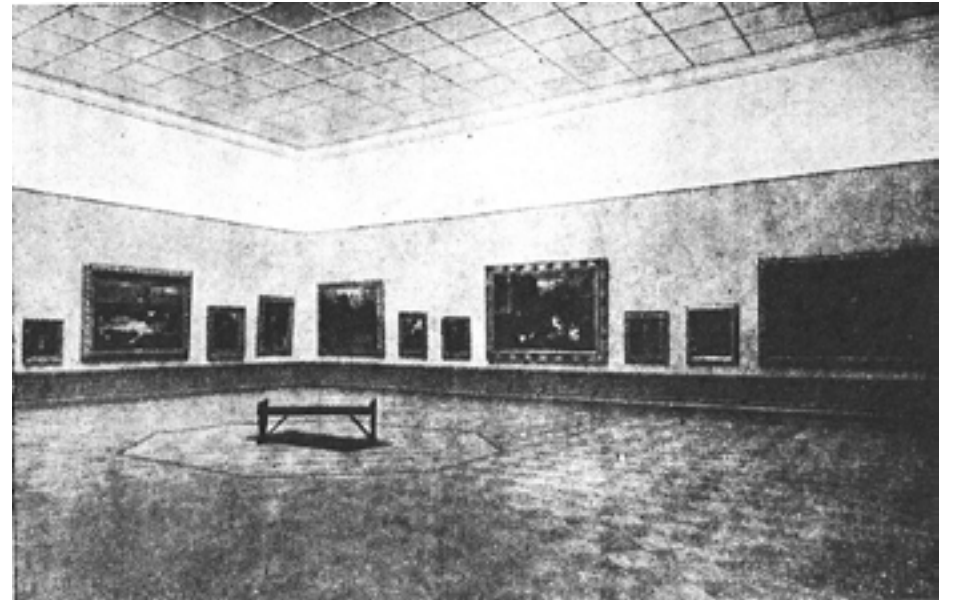
Vue du département de la sculpture italienne du Kaiser-Friedrich-Museum avant la réorganisation du début des années 1930, extraite de la revue *Museumion*, vol. 25-26, 1934



Vues des salles du premier étage du Gemeentemuseum de La Haye, extraites de Pieter Singelenberg, H.P. Berlage's Haags Gemeentemuseum, La Haye, Haags Gemeentemuseum, 1996



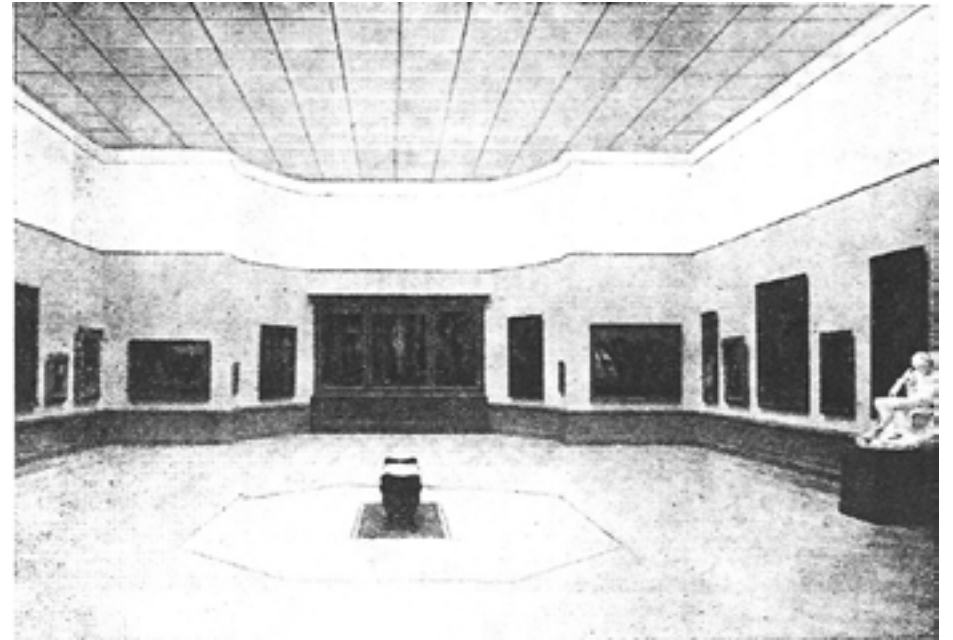
Vue de la première salle Cornelius de la Nationalgalerie de Berlin en 1919, extraite de la revue *Museum*, vol. 37-38, 1937



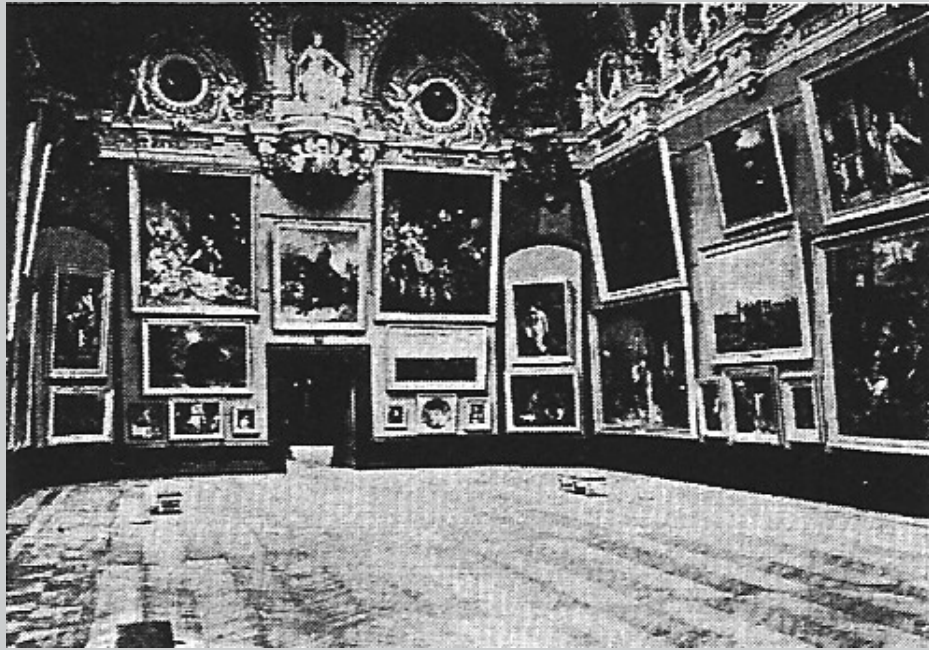
Vue de la première salle Cornelius de la Nationalgalerie de Berlin après les transformations de 1936, *idem*



Vue de la deuxième salle Cornelius de la Nationalgalerie de Berlin en 1919, extraite de la revue *Museum*, vol. 37-38, 1937



Vue de la deuxième salle Cornelius de la Nationalgalerie de Berlin après les transformations de 1936, *idem*



Vue de la Salle des États du Louvre, avant le réaménagement de 1952, extraite de la revue *Museum*, vol. V, n°3, 1952



Vue d'une salle du van Abbemuseum pendant l'exposition Fernand Léger en 1952



Jean-Baptiste Gustave Le Gray, *Salon de 1852, perspective de la galerie du premier étage*, 1852, épreuve sur papier salé contrecollée sur carton, 19,4 x 23,6 cm, Paris Musée d'Orsay



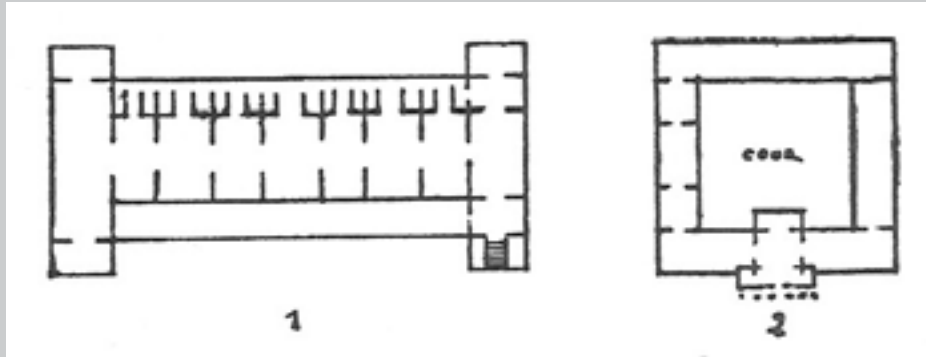
Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II*, 1990, photographie couleur, 186 x 221 cm, Kunstsammlung NRW



Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831-1833, huile sur toile, 187,3 x 274,3 cm, Chicago, Terra Foundation for American Art



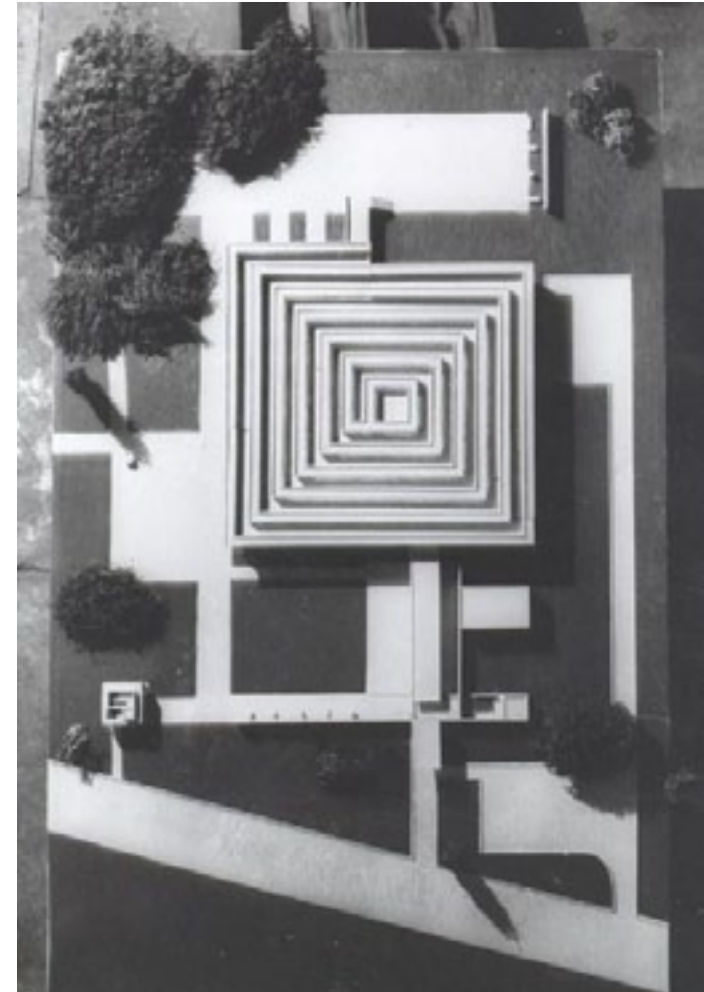
Louise Lawler, *Not yet titled*, 2003, cibachrome digital, 10 exemplaires numérotés, 20,6 x 20,6 cm, Bâle, Kunstmuseum



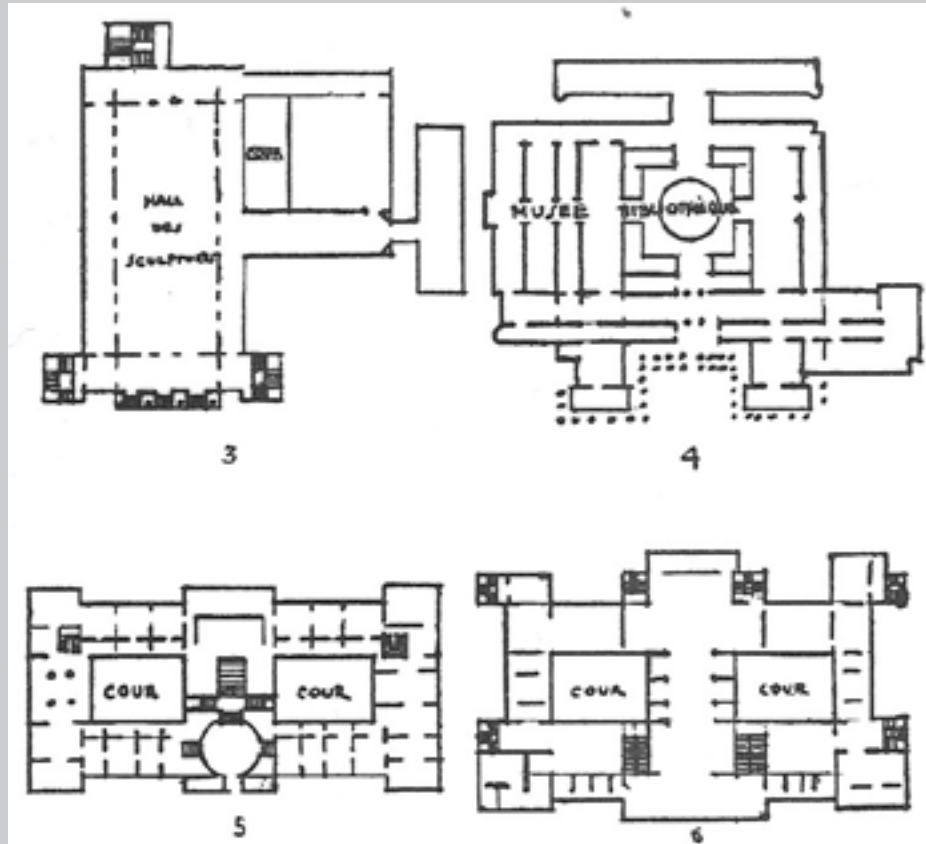
1 : Ancienne Pinocothèque de Munich

2 : Glyptothèque de Munich

Exemples de plans de musée, schémas extraits de l'article de Louis Hauteceur, « Architecture et organisation des musées », *Mousson*, Vol. 23-24, 1933

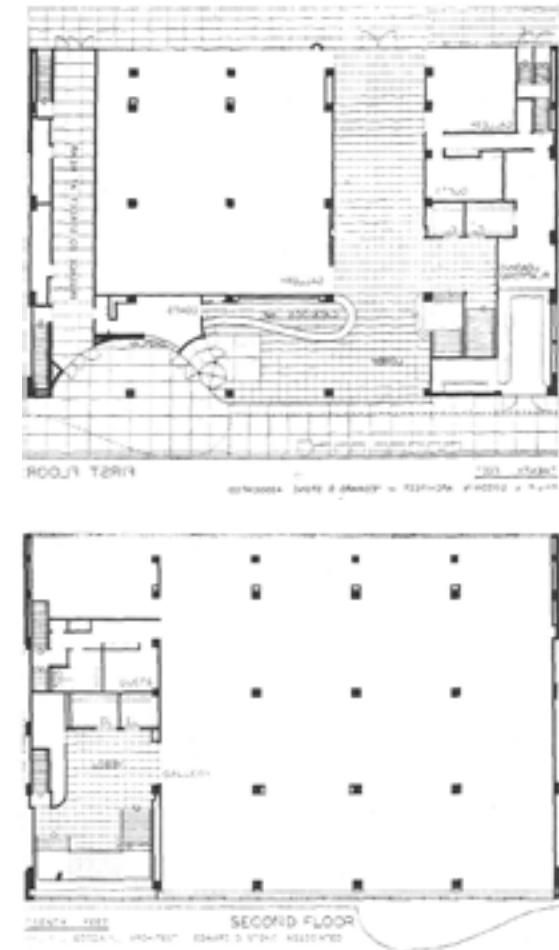


Le Corbusier, Projet de Musée à croissance illimitée, maquette de 1939, Paris, Fondation Le Corbusier

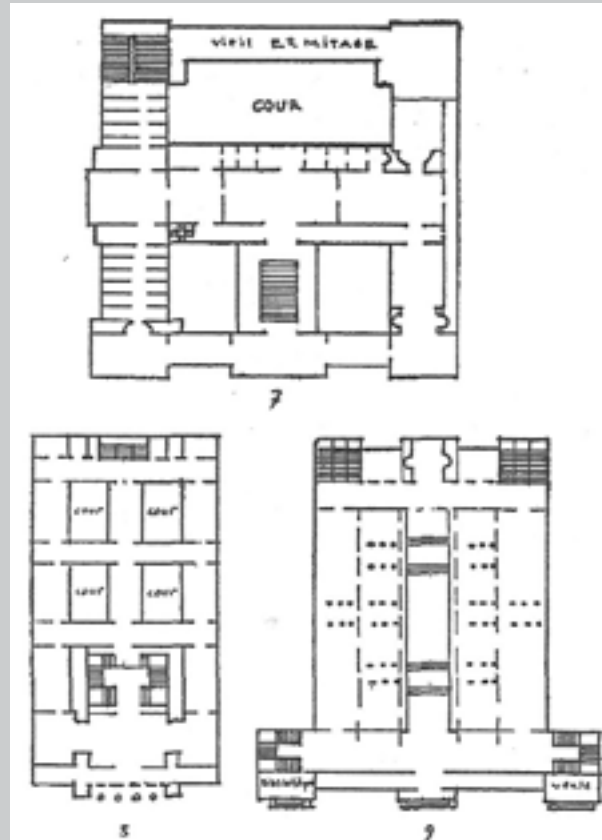


- 3 : Bruxelles
- 4 : British
- 5 : Vienne
- 6 : Amsterdam

Exemples de plans de musée, schémas extraits de l'article de Louis Hautecoeur, « Architecture et organisation des musées », *Mousetion*, Vol. 23-24, 1933

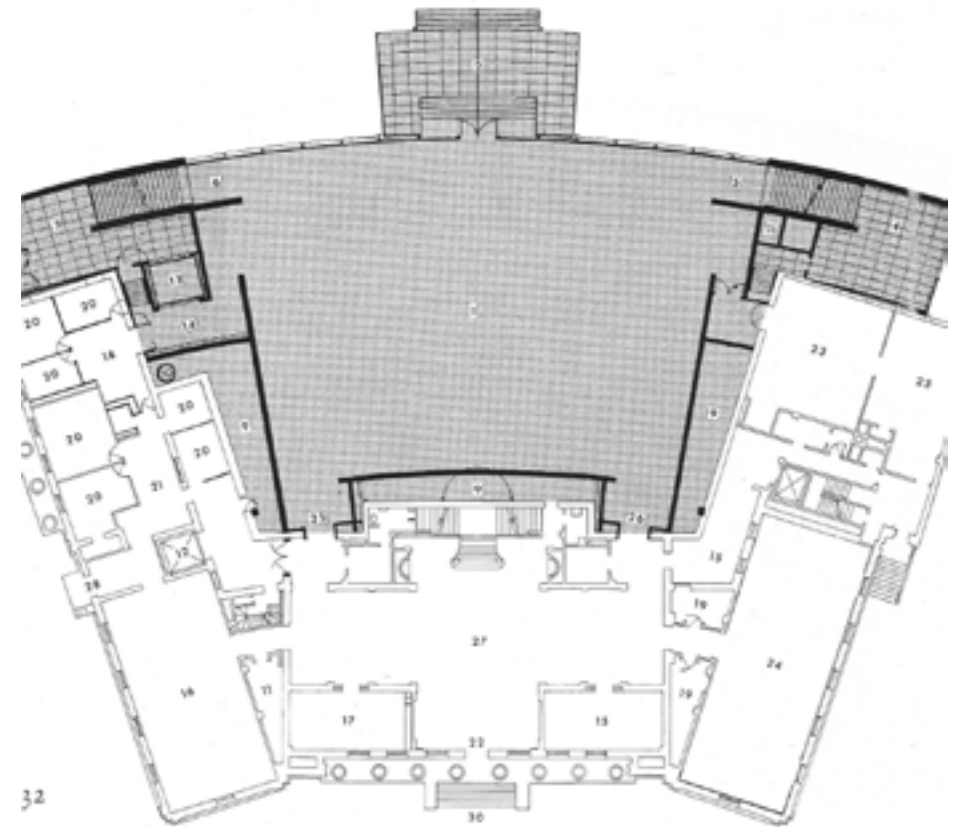


Plans des 1^{er} et 2^e étages du Musée of Modern Art de 1939, extraits de l'article de Philip L. Goodwin, « Le nouveau musée d'art moderne de New-York », *Mousetion*, vol. 49-50, 1940



- 7 : Ermitage
- 8 : Anvers
- 9 : Musée égyptien du Caire

Exemples de plans de musée, schémas extraits de l'article de Louis Hautecoeur, « Architecture et organisation des musées », *Museion*, Vol. 23-24, 1933



Plan du rez-de chaussée du Cullinan Hall (partie grisée) de Mies van der Rohe, extension (1958) du Museum of Fine arts de Houston, extrait de la revue *Museum*, vol XII, n° 1, 1959

TABLEAU COMPARATIF

	Église CATHOLIQUE	Temple RÉFORMÉ		Musée palais du XIX ^e	WHITE CUBE
Origine et fonction de l'espace	- Un autel avec des reliques - Accueillir Dieu (Eucharistie) => Lieu de culte permanent	- Soit transformation/ adaptation d'un édifice existant ; soit création d'un espace (après l'Édit de Nantes en 1598) - Accueillir la Parole divine (prédication) => Lieu de culte uniquement au moment de la célébration	Origine et fonction de l'espace	- Un palais ou une demeure princière - Accueillir une collection royale ou princière permanente	- Soit transformation/ adaptation d'un musée existant ; soit création d'un espace - Accueillir des expositions temporaires
Architecture Point commun : l'architecture isole de l'extérieur	- Souvent plan en croix (latine ou grecque) - Aspect somptueux à l'intérieur et à l'extérieur - Architecture "multicentrée" (multiplication des autels et des chapelles)	- Souvent plan centré (carré, ovoïde) - Vers la simplicité à l'intérieur comme à l'extérieur - Architecture "unicentrée" autour de l'autel et/ou de la chaire	Architecture Point commun : l'architecture isole de l'extérieur	- Architecture classique - Aspect somptueux à l'intérieur et à l'extérieur - Architecture rigide et en autosuffisance	- Architecture moderniste - Simplicité des volumes géométriques - Architecture fonctionnelle et modulable en fonction de la scénographie des expositions temporaires
Aménagement intérieur	- Forte présence du décor architectural - Murs peints de fresques - Mobilier liturgique - Nombreuses œuvres figuratives peintes ou sculptées	- Autant dans le cas d'une récupération de l'édifice que d'une construction, réduction du décor architectural - Si récupération d'une église catholique, les murs sont recouverts de badigeon blanc. Si construction, murs blancs => murs et plafond reflètent la lumière - Réduction du mobilier liturgique à un seul autel - Tendance à l'iconoclasme ; rareté des œuvres	Aménagement intérieur	- Forte présence du décor architectural symbole du pouvoir royal ou princier - Murs colorés - Tentation de la reconstruction d'un intérieur - Accrochage surchargé	- Evacuation de tout décor - Réduction chromatique pour une neutralité des murs (blanc, gris...) => Lumière plus importante - L'espace est vidé, les œuvres sont autonomes - Le nombre d'œuvre exposé est réduit, elles sont plus espacées

	Église CATHOLIQUE	Temple RÉFORMÉ		Musée palais du XIX ^e	WHITE CUBE
Spectateurs dans l'espace Point commun : une attitude de recueillement (silence, contemplation...)	- Activation des cinq sens du spectateur : la vue avec les œuvres et la contemplation de l'hostie ; l'odorat avec l'encens ; l'ouïe avec la messe et la prédication, le goût avec l'hostie et le vin ; le toucher avec les statues apotropaïques). - Importance de la VUE. - Risque de dispersion avec cette multiplication des stimuli. => Un espace plutôt sensuel	- Activation de la vue MAIS SURTOUT DE L'OUÏE avec l'importance de la prédication en chaire. - Concentration des activités autour de l'écoute et de la mémorisation de la Parole divine => Un espace plutôt voué à la réflexion et à l'intellect.	Spectateurs dans l'espace Point commun : une attitude de recueillement (silence, contemplation...)	- Grâce à la forte présence du décor, de la couleur, etc, multiplication des stimuli et risque de dispersion - Affirmation de la présence de l'institution, du cadre => Un espace de délectation	- Réduction des stimuli pour une meilleure concentration sur les œuvres - Dissimulation de l'institution du cadre au profit d'un contact qui se veut direct => Vers un espace scientifique et éducatif
Statut et fonction des œuvres dans l'espace	- Enseigner - Emouvoir - Mémoriser - Rendre Dieu présent - Permettre à l'âme de s'élever vers Dieu - Décorer	- Sorties de l'espace sacré, décontextualisées, elles deviennent des marchandises, des objets matériels	Statut et fonction des œuvres dans l'espace	- Des objets dont la valeur est symbolique - Décorer	- Décontextualisées, elles sont des marchandises et des objets d'étude

WHitE iS WHitE...

DOCUMENT DE RECHERCHE

réalisé par Amélie Bernazzani et Frédéric Herbin

initié par Sammy Engramer

Revu et corrigé par Lucie Cluzan

La réalisation de ce document a bénéficié du soutien
du Conseil Régional du Centre
de la DRAC Centre,
et de Groupe Laura.