

Andrew UROSKIE, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2014.

À partir d'une réflexion sur l'ascension fulgurante de l'image en mouvement dans l'art contemporain dans l'après-guerre, l'ouvrage *Between the Black Box and the White Cube* (2014) propose une archéologie de l'hybridation *a priori* étonnante des modèles d'exposition de la salle de cinéma et de la galerie d'art, et de ses conséquences sur ce que l'auteur nomme « l'environnement spectatorial » (p. 2). L'ouvrage met plus précisément en lumière les façons dont, au tournant des années soixante, artistes et cinéastes remirent en question la supposée cohérence de la « situation institutionnelle » (p. 5) du film et, ce faisant, réimaginèrent les lieux de l'image animée dans les espaces de plus en plus interdisciplinaires de l'art contemporain. Du point de vue des questions soulevées par l'enjeu de l'accessibilité, la réflexion de l'historien de l'art américain Andrew V. Uroskie nous invite à envisager l'image en mouvement comme une « force déstabilisante » (p. 237) qui désorganise les conventions de production et d'exposition et, par conséquent, restructure l'expérience du spectateur.

Comme le rappelle Uroskie dans son introduction, la galerie d'art et la salle de cinéma ont longtemps été conceptualisées comme deux modèles d'exposition diamétralement opposés engendrant d'irréconciliables typologies d'« expérience spectatorielle », expression par laquelle l'auteur désigne l'ensemble des « *habitus* corporels » (p. 40) institués par un modèle d'exposition donné. Là où dans la galerie d'art le visiteur navigue librement dans l'espace et dans une temporalité de son choix, l'obscurité de la salle de cinéma nie la mobilité visuelle et corporelle du spectateur. Pourtant, depuis les années quatre-vingt-dix, l'adoption de l'image en mouvement dans les galeries et les musées d'art contemporain est devenue la norme plutôt que l'exception. Plus curieusement encore, ces mêmes institutions s'accommodent plutôt qu'elles ne s'émancipent des conditions traditionnelles de l'exposition cinématographique, recréant des boîtes noires à l'intérieur du *white cube* désormais conventionnel de la galerie d'art. Comment comprendre l'émergence de cette nouvelle situation institutionnelle ?

Between the Black Box and the White Cube propose d'aborder cette question épineuse du point de vue de l'histoire de l'art plutôt qu'à partir de ceux, plus habituels, de la muséographie ou du commissariat d'exposition (Paul, 2008). Ainsi, et non sans rappeler les travaux du critique d'art américain Brian O'Doherty qui étudiait les enjeux idéologiques du *white cube* dans les années soixante-dix, ce qui est ici en cause n'est pas simplement la forme matérielle de l'exposition, mais les implications historiques et culturelles de ses différents modèles, et les manières dont elles structurent l'« expérience spectatorielle ». Pour ce faire, l'ouvrage traite (en cinq chapitres et suivant un plan chronothématique) de l'œuvre d'un certain nombre d'artistes des années cinquante et soixante, de Robert Rauschenberg à Ken Dewey, Marcel Duchamp et Nam June Paik, en passant par Stan VanDerBeek et Andy Warhol.

L'hypothèse à partir de laquelle Uroskie élabore son propos consiste à voir dans la popularisation d'un hybride curatorial situé entre le *white cube* et la *black box* un phénomène historique qui puiserait ses racines dans la tradition nord-américaine dite du « cinéma élargi », ou *expanded cinema*. Cette appellation, popularisée en 1970 par le critique d'art américain Gene Youngblood, désigne un ensemble de pratiques artistiques apparues entre 1964 et 1966 à New York et ayant consisté à « élargir » le domaine d'activité du cinéma au-delà de ses conditions habituelles de projection, en l'incorporant notamment à la sculpture, la danse, le happening, l'installation, etc. Un chantier pour l'histoire de l'art, le phénomène de l'*expanded cinema* est parfois expliqué à partir d'approches culturalistes (Youngblood, 1970), matérialistes (Zinman, 2020) et même essentialistes (Walley, 2020). Avec *Between the Black Box and the White Cube*, Uroskie propose d'aborder la question à partir d'une « perspective situationnelle » (p. 6). Selon lui, le cinéma élargi serait en fait né d'une prise de conscience du caractère situé de l'image animée, c'est-à-dire de la réalisation que la nature, et donc la réception, d'une image en mouvement est irrévocablement liée aux conditions *in situ* de sa production et de son exposition. Autrement dit, la prise de conscience de l'effet structurant du contexte sur l'expérience aurait entraîné l'expansion de l'image en mouvement vers de nouveaux médiums et, *in fine*, vers de nouveaux espaces.

L'exemple du cinéma lettriste de Maurice Lemaître, traité dans le chapitre 2 « Leaving the Movie Theater », est particulièrement parlant. Dans leurs essais cinématographiques et leurs films-performances, les lettristes parisiens du début des années cinquante avaient déjà entrepris une reconceptualisation du cinéma, déplaçant l'accent de la matérialité brute de la production artistique vers le cadre institutionnel de la « réception spectatorielle » (p.77). Dans ce contexte, Lemaître préférerait qualifier ses travaux de « séances de cinéma » plutôt que de « films ». Comme l'explique Uroskie, le champ lexical ici employé est révélateur : là où un public anglophone parlera de « projection » — c'est-à-dire, un spectacle produit pour, et dirigé vers, un public d'observateurs —, le français « séance » sera le plus souvent utilisé pour désigner des assemblées ou des réunions — c'est-à-dire des activités dans lesquelles un public est constitué et où diverses interactions ont lieu. Qui plus est, c'est un terme qui porte en lui de fortes connotations démocratiques ; on parle du « droit de séance ». Au terme de cette analyse linguistique, Uroskie propose que l'idée lettriste de « séance » suggère que, plutôt qu'un objet matériel, « chaque film soit une performance qui occupe un lieu particulier dans un temps particulier » (p. 69). Aussi peut-elle être comprise comme la première tentative de théoriser le domaine du cinéma élargi, dans lequel la « délimitation traditionnelle [du cinéma] est consciemment sapée au profit d'une interrogation esthétique et conceptuelle du *film comme évènement* » (p. 72).

Bien entendu, et comme le rappelle Uroskie, cette prise de conscience s'inscrit, au-delà de l'*expanded cinema*, dans le contexte plus large de la critique d'art de l'après-guerre, période où l'on fit preuve d'un vif intérêt pour (1) la phénoménologie de l'expérience de Maurice Merleau-Ponty et (2) la critique institutionnelle. On observe alors un déplacement de l'attention portée à l'objet d'art en tant qu'entité discrète, vers « une préoccupation plus globale de la situation [...] dans laquelle toute rencontre esthétique a inévitablement lieu » (p. 6). En parallèle, galeries, musées, théâtres et

cinémas, considérés comme des modèles dépassés et contraignants, se heurtent aux impulsions avant-gardistes d'une jeune génération qui voit dans la régulation corporelle du *white cube* et de la *black box* la métonymie d'un champ plus général de contrôle disciplinaire. En d'autres termes, pour la génération d'artistes de l'après-guerre, il ne s'agit plus d'appréhender l'œuvre d'art comme un objet autonome, mais de considérer l'ensemble des conditions environnementales de son exposition, et d'explorer ces conditions selon leurs paramètres sociaux, culturels et institutionnels, ensemble de facteurs qui guident et structurent invariablement la rencontre esthétique *a priori*.

C'est donc la rhétorique de nombre d'avant-gardes nées dans l'après-guerre — celle d'inspiration duchampienne qui infusa notamment l'art conceptuel et minimal — qu'Uroskie applique au cinéma élargi. S'opposant de plein fouet aux théories matérialistes du britannique Peter Gidal, il décrit ainsi *Zen for Film* (1964) de Nam June Paik non pas comme une révélation du processus de projection en lui-même, mais comme le manifeste d'une conception nouvellement situationniste de la pratique cinématographique. Cette œuvre consistant à projeter en boucle une amorce de film vierge cristalliserait en fait le dessein matriciel de l'*expanded cinema* : si l'exposition — au sens d'ostension — de la mécanique du film elle-même fait l'événement, c'est pour mieux révéler combien l'expérience perceptive est toujours contextuelle et disciplinée. « Le but des réductions formelles de Nam June Paik, explique Uroskie, n'est pas tant une investigation autoréflexive sur l'essence du matériau cinématographique qu'une mise en avant de la situation spectatorielle » (p. 33).

Du point de vue des questions soulevées par l'enjeu de l'accessibilité, ici appliqué à la place (littérale) des nouveaux médias dans le *white cube*, le travail d'Uroskie me semble apporter une clé de lecture intéressante en donnant notamment un ancrage historique à la question. Outre le phénomène du cinéma élargi en effet, *Between the Black Box and the White Cube* révèle à quel point les modalités qui encadrent l'« environnement spectatorielle » de l'image en mouvement dans le contexte de la galerie d'art, telles que nous les connaissons aujourd'hui, n'est pas une situation allant de soi, valable pour elle-même et en elle-même. Il s'agit au contraire d'un phénomène, voire d'une construction, historique. À ce titre, les implications sociales et idéologiques de l'hybride curatoriale situé entre la *black box* et le *white cube* — je pense notamment à la propagation de ce modèle d'exposition et, par conséquent, à l'uniformisation croissante de la situation institutionnelle de l'image en mouvement dans les lieux de l'art contemporain — mériteraient d'être interrogées. À l'heure où la *black box* est un élément incontournable des biennales, des musées et des galeries d'art contemporain, ne devrions-nous pas nous inquiéter du déficit de discours critique à son égard ? L'obscurité de la *black box* muséale ne revendique-t-elle pas aujourd'hui une paradoxale et équivoque neutralité, semblable au modèle clinique si contesté du *white cube* ?

Références citées

Brian O'DOHERTY, *White Cube: L'espace de la galerie et son idéologie* [1976], Zurich, Paris, JRP-Ringier, La maison rouge, 2008.

Christiane PAUL, *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, Berkeley, CA, University of California Press, 2008.

Jonathan WALLEY, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*, New York, NY, Oxford University Press, 2020.

Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

Gregory ZINMAN, *Making Images Move: Handmade Cinema and Other Arts*, Oakland, CA, University of California Press, 2020.