

La prise de conscience et le jeu : les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren

NAKAMURA Yasushi

Université Paris 1, Paris / Université Seijo, Tokyo

1. Introduction

Cet article traitera d'une série de derniers travaux de Daniel Buren (1938-), artiste français qui déploie ses activités plastiques dans le monde depuis 1960, pour en examiner certains aspects qui peuvent être situés à un tournant de ses activités. On pourrait remarquer que certaines activités plastiques de Buren, notamment ses premiers travaux, ont une quelque similarité avec le minimalisme, du point de vue de l'usage des rayures appartenant à la forme géométrique, de la poursuite de l'impersonnalité et de l'accentuation de l'art caractérisé par la structure éphémère. Cependant, sa position s'en différencie, car une caractéristique de ce courant est considérée comme une poursuite de l'objectivité que Michael Fried appelle « *objecthood* »[1]. Il serait significatif d'examiner une série particulière de travaux de Buren pour contribuer à des recherches minutieuses sur des mouvements artistiques depuis les années 60.

Or, le style du travail de Buren qui était déployé partout dans le monde dans les années 60 et 70 comme travail *in situ* (*site-specific work*) se diversifie vers 1980 : ses activités plastiques qui accordent de l'importance à une indication du « lieu » par « les bandes[2] verticales alternées, blanches et colorées, de 8,7 cm de large » multiplient ces variétés en soulignant une combinaison plastique de la couleur et de la structure cubique. Plus concrètement, une série des *Cabanes éclatées* (Figure 1 en est un exemple) qui a un archétype architectural se charge d'une partie des activités de Buren en tant que « travail situé »[3], en même temps, le travail *in situ* qui transforme l'architecture ou l'espace public par l'usage de plusieurs outils tels que des rayures, des plaques de cloisons, des miroirs et des plexiglas colorés se développe avec plus de diversité. Nous pouvons citer *Les Deux Plateaux* dans la cour d'honneur du Palais-Royal, connus comme les colonnes de Buren en tant que représentant de ce deuxième type. Pour des réflexions sur une telle évolution des travaux de Buren, une analyse et un positionnement dans le champ artistique de la série des *Cabanes éclatées*, qui a un archétype fixe et qui fait une nette distinction avec les travaux *in situ*, donneraient un point de vue important.

Pourtant, ce n'est qu'une étude, examinée du point de vue de la relation avec l'institution muséale, d'Alexander Alberro et de Nora M.

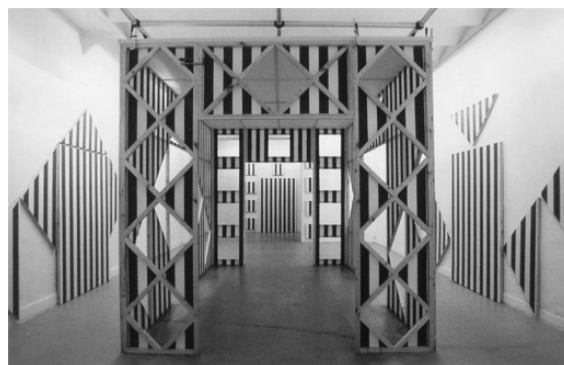


Figure 1 : Photo-souvenir : *La Cabane Eclatée n°2*, travail situé, ARCA, Marseille, septembre 1984, collection Musée d'art contemporain de Marseille. Détail. © DB-ADAGP Paris

Alter, qui traite exclusivement de cette série. Quoique Jean-François Lyotard disserte[4] sur la particularité globale d'œuvres de Buren qui fait voir « les invisibles » au spectateur, il aborde peu les *Cabanes Éclatées*. Qui plus est, la présentation de cette série dans la monographie[5] que Guy Lelong consacre à Buren ne dépasse pas une description succincte. Il me semble que les études sur les *Cabanes éclatées* ne sont pas encore suffisantes.

Examinons l'étude d'Alberro et d'Alter. Dans leur article « Mettre en scène le politique : répétition, différence et les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren »[6], ils lient la réitération de la structure fondamentale architecturale (en comparant celle-ci avec une pièce de théâtre) à la notion de « répétition »[7], et des changements décoratifs dans chaque exposition à celle de « différence », en comparant les *Cabanes éclatées* avec la manière de mettre en scène. Ils reconnaissent l'« apparition du travail comme moyen de questionnement »[8] et comme mise en scène de la politique, dans un processus de la répétition plastique de Buren qui pose des questions, par la « déconstruction » [9] de la structure architecturale, sur l'espace conventionnel qui est une présence du système idéologique. Alberro discute aussi de la position critique de Buren qui s'oppose à la position harmonieuse avec l'espace muséal de minimalistes, du point de vue institutionnel, dans un autre article[10] qui traite de la collision entre Buren et des minimalistes, tels Donald Judd, Dan Flavin. La position d'Alberro sur l'analyse institutionnelle des travaux de Buren est toujours cohérente. En effet, Buren avait déjà énoncé son questionnement sur le cadre institutionnel du musée et de la galerie dans ses textes rédigés à la première époque de ses activités, « Limites critiques » (en 1970) et « Fonction du Musée » (en 1970), et il avait trouvé une innovation de l'activité artistique dans ses pratiques plastiques exécutées en dehors du musée ayant « le cadre mythique / déformant de tout ce qui s'y inscrit »[11]. Pourtant, dans l'entretien avec Jérôme Sans, Buren affirme l'importance du musée pour son travail : « J'ai même souvent expliqué qu'exposer en galerie était indispensable à mon questionnement du lieu et à la dialectique entre lieu institutionnel et non institutionnel »[12]. Par conséquent, il ne nie pas totalement l'espace du musée et celui-ci est indispensable pour son style artistique du questionnement.

Alberro et Alter considèrent que le questionnement critique que les *Cabanes Éclatées* contiennent porte sur l'institution muséale et sociale, mais il me semble que ce que la représentation de ces œuvres fait évoquer au spectateur ne serait pas seulement ce questionnement institutionnel, mais qu'il va bien au-delà. De plus, Alberro et Alter ne traitent que globalement de cette série, donc, il faudrait une analyse détaillée de chaque œuvre en plus de cette vision globale. Les *Cabanes éclatées* sont une série qui met au premier plan une plastique sculpturale dans les activités de Buren, nous examinerons donc principalement leur aspect structural et formel et éclaircirons cette fonction et cette particularité. Tout d'abord, nous aborderons la naissance des *Cabanes éclatées*.

2. La naissance des *Cabanes éclatées* : la ressemblance et la contiguïté

La naissance des *Cabanes Éclatées* remonte à l'exposition *À partir de là*, au Museum Abteiberg de Mönchengladbach en 1975[13]. Buren a remplacé l'idée de sa rétrospective que le directeur du musée, Johannes Cladders, avait proposée par celle d'une autre rétrospective

invisible concernant les expositions du musée réalisées au cours de la dizaine d'années précédentes, et il a dressé son exposition d'après cette optique. Buren a alors recouvert le rez-de-chaussée, le premier étage et l'escalier de ce qui était le musée de l'époque par un tissu rayé et il a « découpé le tissu, exactement à la place qu'avait occupée l'œuvre, taille et cadre compris »[14]. C'était l'*À partir de là* (Figure 2). Après l'exposition, Cladders voulait « acheter une pièce pour la collection et le comité d'achat a refusé, ce qui est rarissime »[15]. Alors, eu égard aux circonstances où on était en train de construire le prochain musée, Buren s'est décidé à faire rester une pièce de ces travaux et il a créé un essai de reconstitution transportable de son travail en 1982. Cette œuvre était un nouveau *À partir de là* (Figure 3) qui avait la forme d'une cabane imitant la salle de l'exposition, et cette fois le comité a accepté de l'acheter. Elle se situe justement comme pré-*Cabane éclatée*. Donc, on comprend que la structure des *Cabanes éclatées* a été créée dans l'intention de la faire ressembler au cube de la salle d'exposition. Ensuite, la première Cabane éclatée, *Site in situ, n° 1*, dont les fragments de ses rayures sont attachés sur le mur de la salle, a été exposée à la galerie Fischer, à Düsseldorf, en 1984. Cette œuvre est composée de châssis en bois formant une grille cubique et de tissu rayé tendu à l'intérieur de ce cube. Les morceaux découpés du tissu, en forme de rectangle, de carré ou de triangle, se trouvent projetés sur le mur de la salle où l'œuvre est située. Cette projection des fragments de tissu rayé renforce la relation contiguë entre la cabane et la salle. Les formes des ouvertures des *Cabanes éclatées* varient selon le lieu où cette œuvre est située. Pourtant, cette ouverture symbolise originellement une peinture. En déambulant dans la salle d'exposition, le spectateur voit, de l'extérieur de la cabane, cet espace et les fragments de tissu rayé collés sur le mur et l'apparence de la cabane qui expose des châssis en bois et le verso du tissu rayé ; puis, à l'intérieur de la cabane, il fait face à la clôture de tissu rayé troué fragmentairement.

La série des *Cabanes éclatées* produit de nombreuses variantes parmi lesquelles certaines sont composées du miroir au lieu du châssis. La *Cabane rouge aux miroirs* (Figure 4), située au



Figure 2 : Photo-souvenir : *À partir de là...*, travail *in situ*, Städtisches Museum, Mönchengladbach, novembre 1975. Détail. © DB-ADAGP Paris

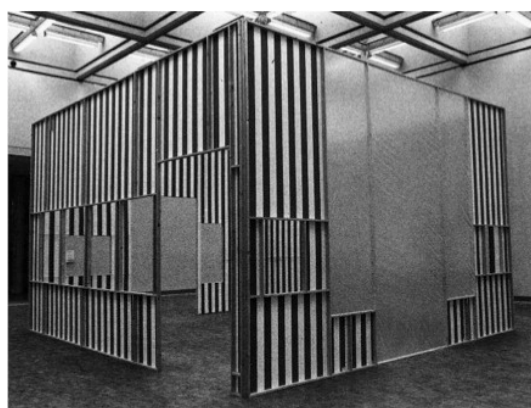


Figure 3 : Photo-souvenir : *À partir de là... Cabane n°0 1975/82*, travail situé, septembre 1982, collection Städtisches Museum, Mönchengladbach. Détail. © DB-ADAGP Paris



Figure 4 : Photo-souvenir : *Cabane rouge aux miroirs*, travail *in situ* permanent, collection Musée de la Chartreuse, Douai, 1996-2006. Détail. © DB-ADAGP Paris

Musée de la Chartreuse est un exemple de ces sortes de pièces. En comparant les *Cabanes éclatées* à un poumon dans la cage thoracique, Buren lie la salle d'exposition à celle-ci et la cabane à celui-là en soulignant la combinaison organique[16]. Nous pourrions dire que la *Cabane éclatée* et la salle d'exposition sont présentées comme une œuvre unifiée, parce que la structure cubique de la cabane a une ressemblance avec la salle d'exposition du fait qu'à l'origine la première se fait pour imiter la deuxième, et que les fragments découpés de tissu rayé et les ouvertures de la cabane impliquent une connexion iconique entre la salle d'exposition et la cabane. Alors, analysons donc plus en détail la relation structurale entre les deux.

3. La mise en abyme : l'ambiguïté entre l'œuvre et la salle d'exposition, la représentation du spectateur

Alberro et Alter font remarquer les « structures artistiques doubles »[17] opérant « l'effet de miroir » comme particularité du travail de Buren qui se suit depuis le début de ses activités et il nous faudrait encore examiner cette structure double. Si l'on voit l'unité de la *Cabane éclatée* et de la salle d'exposition comme une œuvre, une cabane cubique se situant dans un cube de la salle d'exposition montre une sorte de mise en abyme comme une sculpture rayée dans une sculpture rayée, une salle d'exposition dans une salle d'exposition ou selon Buren, « un lieu dans un lieu »[18]. Laurence Debecque-Michel mentionne aussi une mise en abyme dans les *Cabanes éclatées* lors de l'entretien avec Buren, qui le confirme[19]. Quant à la mise en abyme de la peinture, André Gide, dans son journal en 1893, parle du miroir dans la peinture qui reflète l'intérieur de la chambre « où se joue la scène peinte », et cite les exemples du *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec Maarten van Nieuwenhove* d'Hans Memling, du *Prêteur et sa femme* de Quentin Metsys et des *Ménines* de Diego Velázquez. Gide considère que cette méthode correspond à la mise d'un blason dans un blason et il reconnaît là une « rétroaction du sujet sur lui-même », en utilisant le terme « mise en abyme »[20]. Dans la signification de la mise en abyme, il y a le sens large qui contient la disposition d'un autre sujet comme la peinture dans la peinture ou le théâtre dans le théâtre, et le sens étroit qui désigne la répétition du même sujet. Selon Lucien Dällenbach, la mise en abyme de Gide se rapporte au deuxième. Elle est un « organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même » et « apparaît comme une modalité de la réflexion »[21]. Nous pourrions dire que cette méthode accélère l'insistance et la question sur le sujet.

Dans le cas des *Cabanes éclatées*, on peut relier le tissu rayé de la cabane à ses fragments éclatés sur le mur de la salle d'exposition. Par suite, si l'on agrandit la cabane, cette structure se superpose au mur de la salle d'exposition, en unissant les deux tissus rayés à une peinture rayée qui recouvre quatre côtés de la salle. Nous pouvons penser que la salle d'exposition et la *Cabane éclatée* se lient comme une relation entre l'image positive et l'image négative ou comme une relation entre la disposition de rayures sur la figure et celle sur le fond, en tant que cube dont les quatre côtés sont recouverts par les rayures dans le cas de la superposition. La *Cabane éclatée*, liée à la salle d'exposition par la ressemblance cubique et par la contiguïté figurative[22], a une ambiguïté : elle est une sculpture rayée ou bien une salle d'exposition qui supporte d'œuvres (le support architectural d'œuvres) ; la structure de la mise en abyme suggérerait une insistance et



Figure 5 : Photo-souvenir : *La Cabane Éclatée n°6*, travail situé, Galerie Ugo Ferranti, Rome, avril 1985, collection MNAM Centre Pompidou. Détail. © DB-ADAGP Paris



Figure 6 : Photo-souvenir : *Shakkei ou Emprunter le paysage*, travail *in situ*, Ushimado (Japon), novembre 1985. Détail. © D.B.-ADAGP Paris

un questionnement sur ce sujet ambivalent entre l'œuvre et le support. En outre, parallèlement à cette fonction, nous pouvons reconnaître un mécanisme de la représentation qui s'étend à l'extérieur de l'œuvre par l'ouverture.

Dans la peinture de Memling ou de Metsys, ou bien dans les *Époux Arnolfini* de Jan van Eyck, la fenêtre est peinte dans chaque image reflétée sur le miroir, et cette fenêtre indique le lien avec le monde extérieur. Celui-ci peut correspondre au nouvel objet de la représentation comme Leon Battista Alberti a comparé la peinture à « la fenêtre ouverte »[23]. En outre, dans le cas de la peinture *Les Ménines*, le roi et la reine peints dans le miroir sont supposés être debout en dehors du monde représentatif, ainsi le miroir fonctionne aussi pour détourner le regard du spectateur à l'extérieur du châssis de la peinture. Michel Foucault cite la phrase de Pachero, le vieux maître de Velázquez, « L'image doit sortir du cadre »[24]. Dans ces peintures nous pouvons encore trouver une fonction pour y introduire le monde extérieur dans la peinture. Victor Stoichita fait remarquer que « la fonction du miroir comme espace qui prolonge celui du tableau »[25] est une particularité qui se développe dans le domaine de la peinture du XVII^e siècle. Ne pourrions-nous pas trouver la fonction de prolongement de l'espace pictural comme fenêtre ouverte dans les ouvertures des *Cabanes éclatées* ?

Le rectangle de l'ouverture des *Cabanes Éclatées* symbolise à l'origine d'autres peintures dans l'*À partir de là*. Il en est de même quand la forme des ouvertures varie. Buren considère celles-ci comme les fenêtres ouvrant la perspective[26]. Ces ouvertures indiquent les morceaux découpés projetés sur le mur de la salle d'exposition (ils s'y retrouvent comme peintures) en tant que trace vide après l'éclatement du tissu rayé. En même temps, l'ouverture a une fonction de prolongement de l'espace pictural pour introduire le spectacle extérieur vu de ce vide, c'est-à-dire les spectateurs qui se croisent en dehors, dans l'espace pictural intérieur de la cabane. Par exemple, une photographie de la *Cabane éclatée N° 6 : Les damiers* (Figure 5) montre un aspect qui introduit le paysage extérieur dans son espace pictural intérieur, de même que *Sha-Kkei ou Emprunter le paysage* (Figure 6) à Ushimado, au Japon. Il me semble que le spectateur joue simultanément le rôle du spectateur et celui du participant qui s'insère dans le monde représentatif, en vertu de cette fonction de représenter l'extérieur par le cadre de ces œuvres. Enfin, la structure de mise en abyme des *Cabanes éclatées*, qui transforme à la fois l'œuvre en

salle d'exposition et la salle d'exposition en œuvre, souligne et questionne cette ambiguïté. En plus de la fonction de représentation de la peinture rayée dans la peinture rayée, l'ouverture de la *Cabane* fait du spectateur flâneur un objet de la représentation picturale.

4. La grille : une structure initiale, un questionnement sur l'institution muséale

Dans le dernier paragraphe, nous avons évoqué une fonction de représentation des *Cabanes éclatées* en remarquant la relation entre celles-ci et la salle d'exposition. Réfléchissons maintenant de surcroît à la particularité structurale en nous focalisant sur la cabane elle-même. Elle est composée de châssis en bois et de tissu rayé. Les premiers, disposés à l'extérieur, forment comme une grille. On peut reconnaître la structure typique de la grille dans les tracés des *Deux Plateaux* (Figure 7) et de l'exposition *Le musée qui n'existait pas*, qui utilise tout le Centre Pompidou en 2002. La plupart des apparences des *Cabanes éclatées* montrent cette structure quadrillée. Bernard Blistène traite, dans l'ouvrage *Le musée qui n'existait pas*, de la grille en tant que forme fondamentale qui se manifeste répétitivement dans les travaux de Buren, et il écrit sur ce point ce qui suit :



Figure 7 : Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, sculpture permanente *in situ*, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris, 1985-1986. Détail. © DB-ADAGP Paris

Le principe de géométrie élémentaire qui consiste à diviser l'espace en carrés de surfaces identiques est à la fois un principe simple et efficace dans lequel se retrouve l'histoire de nombreux types de représentations, à commencer par celui de la mise aux carreaux et de la perspective en peinture.[27]

Par ailleurs, si nous consultons une étude de Rosalind Krauss qui traite du modernisme et de la figure de la grille qui souvent apparaît dans la peinture avant-gardiste, à commencer par celle de Mondrian, aussi celle de Malevitch que Reinhardt, LeWitt et Ryman, elle écrit que « tous ces textes visuels à travers lesquels le plan borné est collectivement organisé comme champ pictural »[28] existent derrière la grille et qu'« ainsi, le fond même que la grille est censée révéler est déjà déchiré de l'intérieur par le processus de répétition et de représentation »[29]. Elle fait ainsi remarquer que le statut de grille n'existant que comme origine d'un plan est une illusion. Blistène et Krauss révéleraient tous deux les deux aspects : l'un est une forme originelle basée sur la répétition, l'autre est une représentation de diverses choses liées avec cette forme originelle.

Quant à la grille de la *Cabane*, la répétition de l'ossature carrée exprime la sculpture en tant que structure initiale géométrique. Par ailleurs, la structure de la grille cubique est censée représenter celle de la salle d'exposition du musée en évoquant l'architecture. En d'autres termes, nous pouvons dire que cette grille montre d'un côté la grille cubique pure, de l'autre côté la structure architecturale de la salle d'exposition. Comme nous l'avons vu, la mise en abyme de la

Cabane éclatée indique le lien avec la salle d'exposition, et nous pourrions dire que la grille souligne la structure architecturale en tant qu'ossature et implique par surcroît l'institution muséale. De plus, l'espace architectural normalement fermé devient capable de communiquer avec l'extérieur grâce à l'ouverture de la cabane, donc nous pouvons trouver une intention de l'artiste qui est d'ouvrir la structure. Blistène explique, dans l'exposition *Le musée qui n'existait pas*, que la grille de Buren révèle « la structure initiale sous-jacente »[30] par le tracé linéaire et sévère en opposant la nature actuelle de l'espace, et qu'elle retire « la notion d'espace ouvert »[31]. Cette remarque pourrait s'adapter aussi aux *Cabanes éclatées*.

Si nous prenons comme exemple *La Cabane éclatée n° 9* (Figure 8) en 1985, elle est censée être une autre salle d'exposition du fait que des peintures d'Henryk Stazewski y sont accrochées. La structure réduite et ouverte nous fait nous poser des questions sur la structure fermée du musée et sur cette institution par surcroît. Parmi les œuvres qui, comme les *Cabanes éclatées*, posent des questions sur le musée à travers sa structure, nous pouvons citer une installation de Michael Asher au Santa Monica Museum of Art en 2008[32]. Cette structure n'ayant que l'ossature métallique montre une parenté avec les *Cabanes éclatées*. En effet, cette œuvre a représenté une histoire des expositions, au cours de la dizaine d'années précédentes au musée, qui n'a pas de collection, en réduisant cette histoire à la disposition structurale de la grille métallique. Cette plastique labyrinthique a illuminé un aspect structural provisoire des expositions temporaires. Une telle orientation artistique d'Asher, c'est-à-dire une position qui met en question l'institution et le mécanisme de musée, a un point commun avec Buren. En 1982, Buren et Asher travaillaient simultanément au Museum Hans Ester et au Museum Hans Lange, dont les deux architectures avaient été conçues et réalisées par Ludwig Mies van der Rohe. La conception de l'installation d'Asher au Santa Monica Museum est identique à celle de l'*À partir de là* de Buren, du fait qu'Asher traite des expositions de la décennie précédente et Buren mentionne ce point[33]. Une œuvre qui relève son ossature structurale est censée projeter une question sur la position de sa structure et sur son encadrement, de sorte que l'installation d'Asher et les *Cabanes éclatées* auraient, comme Alberro le fait remarquer, l'intention d'un questionnement sur l'institution muséale.

Les Formes : peintures (Figure 9) de Buren, des travaux des toiles rayées, ont été accrochés au Centre Pompidou en 1977, dans



Figure 8 : Photo-souvenir : *La Cabane Eclatée n°9*, travail situé, septembre 1985, collection Moderna Museet, Stockholm. Détail. © DB-ADAGP Paris



Figure 9 : Photo-souvenir : *Les Formes : Peintures*, travail *in situ*, 1977, collection MNAM, Centre Pompidou, Paris. Détail. © DB-ADAGP Paris

l'espace entre le mur et de différentes peintures connues - par exemple *Tête rouge* de Modigliani, *L'œil cacodylate* de Picabia, etc. Les travaux de Buren avaient la même taille que ces peintures, et les légendes des premiers ont été affichées à côté des deuxièmes. De ce fait, on ne peut pas reconnaître les rayures de Buren si on n'y prête pas attention, et seules les légendes annoncent clairement l'existence de ses travaux. Ils montrent au spectateur que le mur muséal n'est pas tout à fait neutre. Benjamin Buchloh écrit que « ce dialogue entre les deux œuvres met en lumière les fonctions de l'établissement dans lequel elles sont installées : donner une dimension historique au présent et faire revivre le passé en le superposant au présent »[34]. De même que dans *Les Formes : peintures*, dans les *Cabanes éclatées* il existerait aussi une critique de l'espace institutionnel. Selon Buren, le système idéologique dominant qui régit le monde de l'art est défini comme « micro-système du monde de l'art, c'est-à-dire les Musées, les Galeries, les critiques, les collectionneurs et également tout l'appareil économique, politique et culturel dans lequel ce micro-système s'insère et qui le fait fonctionner »[35]. Un objectif des activités de Buren serait de libérer ce système, et il écrit que « Si l'artiste a quelque chose contre le système artistique, il devrait donc commencer par se contester lui-même en tant qu'artiste, c'est-à-dire son produit en tant que gadget culturel »[36], en soulignant l'importance de l'autocritique sur l'œuvre de l'artiste lui-même.

5. Le châssis à l'envers et les autres : l'autocritique de l'œuvre, la prise de conscience du spectateur

À propos de la grille des *Cabanes éclatées*, par ailleurs, la forme fondamentale de leur châssis correspond au cadre de la peinture, et sa répétition en tant qu'élément composant de la grille nous évoque une insistance de la révélation de l'envers du tableau. Dans un article « Limites critiques », Buren déclare que « *L'histoire de l'art (des formes) c'est l'histoire des "Rectos"*. L'histoire des "Versos" (Réalité) [...] reste à faire »[37] ; de ce fait, nous considérons qu'une manifestation de l'envers de son œuvre reflèterait cette position. Sur ce point, Alberro et Alter soulignent la stratégie de Buren :

Une fois qu'il [spectateur] a pénétré dans l'installation, [...] il se trouve devant le "recto" de la toile qui dissimule les cadres et paraît lisse et parfaitement suturée. Ainsi, à l'extérieur de la Cabane, le spectateur peut voir simultanément l'envers (verso) de la structure, la toile (laquelle est identique à l'envers et à l'endroit) et l'endroit (recto) de l'élément qui expose sur le mur. Cette inversion de l'ordre traditionnel du recto / verso est en fait le développement d'une stratégie que Buren avait adoptée au début de sa carrière[38].

Il me semble que les *Cabanes éclatées* qui exposent à la fois le verso du tableau de rayures à leur extérieur et ce recto à leur intérieur nous font prendre conscience de la limite de l'illusion et de la réalité. Cette manière plastique manifesterait une attitude réflexive de Buren qui relève une réalité de la peinture et l'autocritique sur son œuvre. Dans l'ouvrage *Que peindre ?*, Lyotard fait remarquer qu'une essence des activités artistiques de Buren consiste à faire voir le visible contenant aussi ce que l'on n'ose voir et l'invisible supposé. C'est une poursuite « pragmatique »

de la peinture[39] que l'artiste considère comme le visuel qui « est scruté jusqu'aux limites du visible, donc du voyant, et du concevable, donc du logique »[40]. Dans les *Ménines* qui, de même que les *Cabanes éclatées*, révèle le verso du tableau, on pourrait supposer que ce que Velázquez est en train de peindre sur la toile qui montre son verso serait le roi et la reine, mais cela est discutable. Par exemple, José López-Rey cite, dans son catalogue raisonné, une hypothèse où Velázquez peint la princesse et une autre où il peint tous les personnages, y compris lui-même[41]. En tout cas, c'est nous, les spectateurs, qui recevons effectivement les regards de l'artiste, de la princesse et des ménines. Nous pourrions dire que par ces regards[42], le spectateur est introduit dans le monde représentatif, ou que la représentation de la toile lui est confiée. Michel Thévoz explique sur ce point que :

La singularité iconographique des *Ménines* tient à une gageure qu'on pourrait définir ainsi : l'exhaustion de l'adiégèse par la diégèse (représenter en abyme le processus de représentation), et l'exhaustion réciproque de la diégèse par l'adiégèse (n'avoir d'autre sujet que ce processus même dès lors exhaustivement performatif).[43]

Le verso du châssis exposé à l'extérieur de la *Cabane éclatée* et le spectateur à l'intérieur de cette *Cabane* qui nous regarde, spectateurs extérieurs, par l'ouverture pourraient être comparés avec le tableau à l'envers et les personnages des *Ménines*. Nous nous mettons à prendre conscience de nous-mêmes qui sommes introduits dans l'ouverture comme une représentation picturale, en apercevant, à travers cette ouverture, les regards des autres qui sont devant la toile intérieure de la cabane. Pour le spectateur extérieur, le spectateur intérieur considéré comme un objet de la représentation dans le châssis de la cabane se transforme en un autre qui fait du spectateur extérieur une représentation. Une telle conscience du spectateur l'incite à s'engager dans l'œuvre, en même temps qu'à regarder l'œuvre.

6. L'ouverture, le miroir et la couleur : L'espace théâtral

Selon Alberro et Alter,

[...] bien que, dès le début de sa carrière, la pratique artistique de Buren ait été caractérisée par une contemplation motivée par une indexation qui dépasse le cadre traditionnel de l'œuvre pour pénétrer dans un contexte institutionnel et social plus large, les *Cabanes éclatées* mènent cette stratégie de déplacement encore plus loin[44]

qu'une indication d'un lieu, par un éclatement de la cabane dans son environnement. Comme cette réflexion l'indique, chez Buren l'indexation joue un rôle très important. Cependant ne pouvons-nous pas reconnaître un acte représentatif de l'iconicité parallèlement à cette indicialité dans les travaux de Buren ? En effet, les rayures de Buren indiquent un paysage du lieu en tant qu'indice[45] grâce à sa force qui attire le regard, et en même temps, il me semble qu'elles transforment ce paysage (réfèrent) en signe basé sur la ressemblance (icône) quasi identique à celui-là, en encadrant et supportant ce paysage en tant que fond[46]. Dans le cas des *Cabanes*

éclatées, l'acte représentatif de l'indication / support du tissu rayé qui vise à la fois la cabane et la salle d'exposition se superpose à celui de l'encadrement du spectateur. De plus, la cabane elle-même représente la salle d'exposition en tant qu'icône. Il existe là un acte représentatif de l'espace théâtral tel que Jean-Marie Gallais qualifie ce travail situé de « métaphore du théâtre »[47]. Quant à l'œuvre contemporaine qui traite de la cabane, une série des *Igloos* de Mario Merz est connue. Par rapport à cet espace « défendu[48] » et fermé, les *Cabanes éclatées* de Buren sont caractérisées par leurs ouvertures. La *Cabane* ressemblante à une sorte d'abri troué stimule l'imagination du spectateur comme une habitation provisoire. Cet espace architectural où le spectateur peut entrer ou sortir par des ouvertures devient une place de jeu qui fait évoquer au spectateur un petit passage pour déambuler ou un abri de cache-cache. À propos du parcours du spectateur dans *Le musée qui n'existait pas*, Blistène mentionne ce qui suit : « Dans la déambulation, Buren voyait évidemment l'immédiate possibilité d'échapper à l'orthodoxie d'un parcours imposé et la velléité de se promener selon sa fantaisie et sans but précis. »[49] L'ouverture de la *Cabane éclatée* permet au spectateur d'avoir « plusieurs points de vue différents »[50] en fonction de son mouvement à la place du champ visuel panoramique dans les premiers travaux de Buren. Selon lui, un tel mécanisme qui incite le spectateur à circuler relève « d'une démarche plus cinématographique que picturale[51] », et dans ce cas le spectateur serait amené à être acteur / actrice plutôt que spectateur passif. Concernant la perception corporelle et kinesthésique dans les *Cabanes éclatées*, il me semble qu'il y a là un aspect correspondant à une fonction qui demande un engagement du spectateur dans la création de l'œuvre par son mouvement corporel, qui apparaît comme trait caractéristique dans des œuvres minimalistes des années 60, et que Michael Fried a accusé de théâtralité[52]. Dans l'art minimal, l'objectivité de l'œuvre est poursuivie dans l'espace neutre de l'exposition et la signification de l'œuvre se transforme en relation avec l'espace ; au contraire, dans les *Cabanes éclatées*, par le collage des rayures sur la cabane et sur le mur de la salle d'exposition, qui entourent le spectateur, cet espace devient métaphysique, et le spectateur est amené à prendre conscience du questionnement sur l'œuvre, sur l'espace et sur son propre rôle.

Buren assure que le situationnisme l'intéressait et qu'il y avait un point commun entre ses activités artistiques et les manifestations des situationnistes[53]. Nous pourrions interpréter la cabane comme « détournement » de la salle d'exposition et l'ouverture comme mécanisme pour inciter le spectateur à la « dérive ». Les *Cabanes éclatées* sont considérées comme des installations dont la fonction possède un espace ouvert alternatif au musée. De même, dans les activités de Gordon Matta-Clark qui produit, par exemple, les *alternative spaces* dans le Greene Street, à Soho, on remarque une parenté avec les situationnistes[54].

Depuis le milieu des années 90, Buren utilise aussi le miroir et les plexiglas colorés comme paroi des *Cabanes éclatées*, et cet espace renforce de plus en plus un effet kaléidoscopique. Dans des œuvres aux miroirs d'autres artistes, Dan Graham produit de nombreuses installations composées de demi-miroirs depuis les années 70. Dans *L'espace public / deux spectateurs* par exemple, son œuvre du demi-miroir où le spectateur peut regarder à la fois le côté reflété dans le miroir et l'autre côté translucide derrière le miroir superpose une image du spectateur à une image d'autrui. Graham explique à propos de son œuvre qu'« elles sont toujours impliquées dans l'aspect psychologique de vous faire voir votre propre regard et les regards des autres qui vous

regardent »[55]. Buren souligne aussi le caractère du miroir dans les *Cabanes éclatées* aux miroirs qui montre les autres autour du spectateur plus que le spectateur lui-même[56], et ce commentaire se rattache à celui de Graham. Pour le spectateur des *Cabanes éclatées*, l'usage du miroir élève profondément sa conscience de voir et d'être vu.

Par ailleurs, Buren explique que : « les miroirs [...], en dehors d'être une manière spécifique sont pour moi et avant tout une couleur »[57], que : « la couleur, c'est la pensée vive de l'art »[58] et que c'est une chose que l'on doit sentir dans l'espace en trois dimensions. Dans ses œuvres, les couleurs pures sont utilisées, mais l'intention de Buren est que le regard mobile du spectateur les superpose et produise des couleurs nouvelles mélangées. *La Cabane éclatée aux trois peaux* (Figure 10), en 1999, est une œuvre qui incarne cette intention. Le spectateur sent les couleurs changer par son mouvement à l'intérieur et à l'extérieur de la cabane, et en jouant « avec ces superpositions, ces métissages, ces mariages mixtes »[59], il trouve « les rapports et les nuances qui lui conviennent et qui finalement feront l'œuvre »[60]. Dans une étude sur *Les Couleurs : sculpture / Les Formes : peintures*, Buchloh, traitant de l'aspect décoratif des travaux de Buren, fait remarquer que malgré l'intention de ce dernier, son travail laisse voir l'œuvre d'art « être condamnée à l'embellissement suprastructural et culturel des conditions sociales et politiques »[61]. Mais les travaux de Buren ne resteraient pas superficiels. Les mouvements du spectateur, induits par la structure qui montre un aspect de déconstruction dans les *Cabanes éclatées*, et ses couleurs claires renouvellent la structure fondamentale de l'espace autour de lui, en se superposant et se liant les unes aux autres.

À la fin de ce paragraphe, nous prenons une phrase de Buren pour mentionner un biais ludique enfantin dans les *Cabanes éclatées* : « Le mot "cabane" est quand même en rapport avec cette chose qui est assez simple et que construisent les enfants pour faire semblant d'y habiter »[62]. Les *Cabanes éclatées* inciteraient à un retour vers l'enfance par le terme cabane, l'image fragmentée des autres à travers l'ouverture et l'usage du miroir et des couleurs pures.

7. Conclusion

Les *Cabanes éclatées* sont censées former un espace théâtral qui incite le spectateur à prendre conscience d'une ambiguïté de ces œuvres, de l'environnement autour de celles-ci et de son rôle, en l'introduisant à jouer. La mise en abyme dans leurs structures nous pose des questions sur une ambiguïté entre l'œuvre et la salle d'exposition ; la grille du châssis nous pose des questions sur la structure architecturale et l'ossature institutionnelle ; et le châssis à l'envers nous pose des questions sur les œuvres elles-mêmes. Autrement dit, la réalité des œuvres, celle de la salle d'exposition et une ambiguïté entre les deux sont suggérées en tant qu'objets de questionnement. Par ailleurs, l'ouverture de la cabane introduit le spectateur dans une

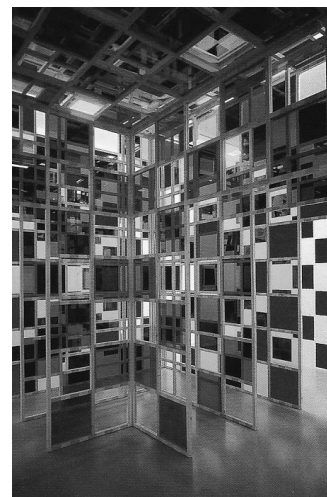


Figure 10 : Photo-souvenir : *La Cabane Eclatée aux trois peaux*, travail situé, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, décembre 1999, collection Fonds National d'Art Contemporain, Paris. Détail. © DB-ADAGP Paris - Photo : André Morin

représentation picturale, et cette structure composée par le tableau à l'envers et les regards des autres font prendre conscience au spectateur d'être représenté. De plus, la structure de la cabane, où le spectateur peut se déplacer de l'intérieur à l'extérieur et vice versa par son ouverture, donne au spectateur un point de vue libre et une disponibilité de déambuler. Il est à la fois une personne qui voit l'œuvre et qui est représentée comme objet de l'œuvre ; le spectateur est amené à s'intégrer dans une création et à s'amuser de son rôle. Les *Cabanes éclatées* construites par le miroir au lieu du châssis en bois forment aussi un espace qui évoque une prise de conscience et des jeux en tant que dispositif qui reflète diversement le spectateur, les autres et un espace d'exposition par ce miroir. Les *Cabanes éclatées*, qui importent un espace primitif dans leur espace par les couleurs pures, par leur structure initiale ou par le miroir, en y introduisant le spectateur et en l'incitant à des jeux, posent simultanément au spectateur des questions sur non seulement l'espace d'exposition et son institution, mais aussi l'œuvre elle-même et le spectateur lui-même.

Abréviation

Les Écrits I-II : Daniel Buren (2012-2013), *Les Écrits* Volume I-II, Paris : Flammarion.

CE : Annick Boissard / Daniel Buren (2000), *Cabanes éclatées 1975/2000*, catalogue raisonné thématique volume2, Le Bourget.

Notes

- [1] Michael Fried (1998), *Art and Objecthood*, Chicago & London : The University of Chicago Press, 148-172.
- [2] Buren situe les rayures qu'il utilise comme « l'outil visuel » et il dit que la largeur de 8,7cm de ces rayures est basée sur la mesure de rayures typiques qu'il a achetées au Marché Saint Pierre, un magasin célèbre de tissus à Montmartre, en 1965. De plus, quant à la largeur de 8,7 cm de ses rayures, il explique qu'elle correspond à « la distance approximative entre les yeux chez un être humain apparemment normal ». *Les Écrits* I, 1379-1380.
- [3] Cat. exp. (Paris : Grand Palais, 2012), *Daniel Buren Monumenta 2012 : Excentrique(s) travail in situ*, Réunion des musées nationaux, 47.
- [4] Jean-François Lyotard (2012), *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Leuven : Leuven University Press.
- [5] Guy Lelong (2012), *Buren*, Paris : Flammarion, 64-66.
- [6] Alexander Alberro et Nora M. Alter, « Mettre en scène le politique : répétition, différence et les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren », *CE*, 10. Cf. aussi l'édition anglaise : (2010), « Staging the Political : Repetition, Difference, and Daniel Buren's Cabanes Éclatées », *Grey Room*, No. 40, Summer 2010, The MIT Press, 13.
- [7] Les auteurs se réfèrent à l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Différence et répétition*.
- [8] *Les Écrits* I, 474.
- [9] Selon Buren, « Déconstruire est un effort de recherche, d'intelligence, intuitif ou conscient, un questionnement. » *Les Écrits* I, 1276.
- [10] Alberro (1997), « The Turn of the Screw : Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition », *October*, Vol. 80, Spring 1997, 57-84.
- [11] « Limites Critiques », *Les Écrits* I, 171.
- [12] Buren (1998), *Au sujet de...*, Paris : Flammarion, 162.
- [13] *Les Écrits* II, 441-444.

- [14] *Ibid.*, 441.
- [15] *Ibid.*, 442.
- [16] Buren, *Au sujet de...*, *op.cit.*, 103.
- [17] Alberro et Alter, *CE*, 9.
- [18] Buren, *Au sujet de...*, *op.cit.*, p.102.
- [19] *Les Écrits II*, p.444.
- [20] André Gide (1996), *Journal I 1887-1925*, Paris : Gallimard, 170-172. On considère que Gide s'est référé au livre héraldique (P. C. François Menestrier, *Abrégé méthodique des principes héraldiques, ou du véritable art du blason*) et a extrait la définition de « mise en abyme » de ce livre : « Abysme est le milieu et le centre de l'écu, quand on suppose que l'écu est rempli de trois, quatre ou plusieurs autres figures, qui étant élevées en relief font de ce milieu une espèce d'Abysme. » Éric Marty, la note 8 (page 171) dans le *Journal I* de Gide, *op.cit.*, 1399-1400. Ainsi, ce livre ne dit pas nécessairement que des figures disposées sur l'écu doivent avoir la même forme. Cependant, selon Lucien Dällenbach, « ce que Gide a en vue : ce qui le captive, ce ne peut être que *l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même.* » Donc, Dällenbach fait remarquer que les exemples de Memling, de Metsys et de Velázquez ont un décalage avec ce que Gide a conçu comme reproduction exacte du sujet, par le fait que les images dans les miroirs de ces peintures introduisent d'autres choses que ses chambres. Lucien Dällenbach (1977), *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris : Éditions du Seuil, 17, 21-22.
- [21] Dällenbach, *op.cit.*, 16.
- [22] Du point de vue de Roman Jakobson, la connexion métaphorique et la connexion métonymique seraient simultanément trouvées dans ce cas. Roman Jakobson (1963), « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit, 43-67.
- [23] Leon Battista Alberti (2004), *La peinture*, Thomas Golsenne et Bertrand Prévost (éd.), Paris : Éditions du Seuil, 83.
- [24] Michel Foucault (1966), *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 24.
- [25] Victor Stoichita (1999), *L'instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève : Droz, 261.
- [26] *Les Écrits I*, 1190.
- [27] Bernard Blistène (2010), « Daniel Buren investit le Centre Pompidou », in Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, Paris : Éditions Xavier Barral, 16.
- [28] Rosalind Krauss (1981), « The Originality of the Avant-Garde : A Postmodernist Repetition », *October*, Vol. 18, Autumn 1981, The MIT Press, 57.
- [29] *Ibid.*
- [30] Blistène, *op.cit.*, 17-21.
- [31] *Ibid.*
- [32] Santa Monica Museum of Art a changé son nom pour Institute of Contemporary Art, Los Angeles. À propos de l'exposition de Michael Asher, cf. Cat. exp. (Santa Monica, 2008), *Michael Asher*, Santa Monica Museum of Art.
- [33] *Les Écrits II*, 1611.
- [34] Benjamin H.D. Buchloh (1981), « Le Musée et le monument », in Daniel Buren et al., *Les Couleurs : sculptures / Les Formes: peintures*, Paris : Centre Georges Pompidou, Halifax : The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 16.
- [35] « Rebondissement », *Les Écrits I*, 551.
- [36] *Les Écrits I*, 738-739.
- [37] « Limites critiques », *Les Écrits I*, 173.
- [38] Alberro et Alter, *CE*, 8.
- [39] Christine Buci-Glucksmann formule une phrase basée sur l'entretien avec Buren comme suit : « la réalité de la peinture, c'est l'entre-deux de la visualité et du lieu ». Françoise Py (2000), « Lyotard

- et Buren : relever le voir », *À partir de Jean-François Lyotard*, Claude Amey et Jean-Paul Olive (dir.), Paris : L'Harmattan, 164.
- [40] Lyotard, *op.cit.*, 374.
- [41] José López-Rey (1996), *Velázquez painter of painters* volume I, Köln : Taschen Wildenstein Insitute, 214-216.
- [42] Par ailleurs, si l'on superpose le regard de « l'objet a » de Jacques Lacan au regard dans la peinture, on peut trouver le désir perdu et celui-ci correspond à la représentation absente de la toile.
- [43] Michel Thévoz (1996), *Le miroir infidèle*, Paris : Les Éditions de Minuit, 38.
- [44] Alberro et Alter, *CE*, p.12.
- [45] Les termes, indice et icône sont basés sur la définition de la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Charles Sanders Peirce (1960), *Collected papers of Charles Sanders Peirce* Volume II, Cambridge : Harvard University Press, 134-173.
- [46] Yasushi Nakamura (2014), « Transformation de la vue *in situ* en signe : le travail de Daniel Buren », *AZUR*, N° 15, Société d'étude de la langue et la culture françaises de l'Université Seijo, 1-19 ; (2015), « Le support de la vue et le dispositif du jeu et de la réflexion : *Les Deux Plateaux* de Daniel Buren », *AZUR*, N° 16, 67-86.
- [47] Buren, *Monumenta 2012*, *op.cit.*, 47.
- [48] Ayako Ikeno (2012), « Arte povera and the urban space : from a case of Turin in the nineteen-sixties », *Bigaku (Aesthetics)*, Vol.61(1), No. 236, The Japanese Society for Aesthetics, 114.
- [49] Blistène, *op.cit.*, 57.
- [50] Buren, *Au sujet de...*, *op.cit.*, 103.
- [51] *Les Écrits* II, 1877.
- [52] Fried, *op.cit.*, 160.
- [53] *Les Écrits* II, 1688.
- [54] Cat. exp. (New York : Whitney Museum of American Art, Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 2007), Gordon Matta-Clark, *You Are the Measure*, Elisabeth Sussman (éd.), New Haven : Yale University Press, 129.
- [55] Dan Graham (1999), *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Alexander Alberro (éd.), Cambridge : The MIT Press, 145. Sur la particularité de l'œuvre de Graham, Claire Bishop fait remarquer une connexion avec « le stade du miroir » de Jacques Lacan : Claire Bishop (2005), *Installation Art*, London : Tate Publishing, 72-73. En outre, Graham mentionne qu'il a pris conscience de la théorie de Lacan de lui-même après coup : Dan Graham (1997), *Interviews*, Hans Dieter Huber (éd.), Cantz, 17.
- [56] *Les Écrits* II, 445.
- [57] *Ibid.*, 602.
- [58] *Ibid.*, 601-602.
- [59] *Ibid.*, 602.
- [60] *Ibid.*
- [61] Buchloh, *op.cit.*, 22.
- [62] *Les Écrits* II, 445.

* Ce texte est une version française et revue d'un article japonais publié dans *Bigaku (Aesthetics)*, Vol.66 (1), No. 246 (2015), 149-160.