



HAL
open science

La conscience du lieu, de l'oeuvre, du spectateur, et le jeu chez Daniel Buren

Yasushi Nakamura

► **To cite this version:**

Yasushi Nakamura. La conscience du lieu, de l'oeuvre, du spectateur, et le jeu chez Daniel Buren. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021. Français. NNT : 2021PA01H308 . tel-03609330

HAL Id: tel-03609330

<https://theses.hal.science/tel-03609330v1>

Submitted on 15 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des arts de la Sorbonne
ED Apesa - 279

Doctorat en Arts et Sciences de l'Art
Spécialité : Esthétique

Yasushi NAKAMURA

**La conscience du lieu, de l'œuvre, du spectateur, et le jeu
chez Daniel Buren**

sous la direction de M. le professeur Jacinto LAGEIRA

Soutenue le 9 juin 2021

Membre du Jury :

M. Dominique CHATEAU, Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

M. Jérôme GLICENSTEIN, Professeur, Université Paris 8, Saint-Denis, (rapporteur)

M. Kenji KITAYAMA, Professeur émérite, Université Seijo (Tokyo), (rapporteur)

M. Jacinto LAGEIRA, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Cette thèse a pour objet de proposer une interprétation synthétique des travaux de Daniel Buren et d'approfondir certains sujets esthétiques sur lesquels ses travaux nous amènent à réfléchir, à savoir l'aspect sémiotique et phénoménologique de l'œuvre d'art, le rôle de l'attention, le rapport entre l'œuvre et son contexte, et ce qu'est la représentation iconique, à travers des analyses de ses travaux et des réexamens de problèmes esthétiques. Nous abordons les travaux réalisés par l'artiste depuis 1964 jusqu'à 2016, dont la particularité principale consiste en une intervention plastique dans le contexte réel, ce que l'artiste appelle travail *in situ*. Ils mettent en jeu la notion d'art, plus précisément l'autonomie de l'art, le mythe de l'art, la fonction du musée, etc., en s'accompagnant des textes de l'artiste. Malgré l'intention de l'artiste qui instrumentalise ses bandes immuables en tant que déictique, leur manifestation graphique fait penser à l'iconicité, un autre aspect du signe. L'agencement de ses bandes et de matières plastiques dans les objets réels incite le spectateur à organiser une figure phénoménologique en tant qu'œuvre. À la perception de l'iconicité et de l'indicialité dans le champ visuel et à l'acte de figuration, s'ajoute une lecture du travail et du contexte par le spectateur, et tous ces éléments doivent concerner la représentation dans l'art. L'exposition du travail de Buren entraîne le spectateur à organiser une figure composée du travail, du lieu et du spectateur lui-même, en limitant son acte de thématization générale au jeu esthétique. Le bilan conclut que le spectateur prend conscience de l'œuvre, du lieu et de lui-même.

Mots-clés

Attention – figure/fond – iconicité et indicialité – objet plastique et réalité contextuelle – représentation iconique – jeux – théâtralité géographique – emprunt – prise de conscience – intentionnalité esthétique – décoration.

Summary

The purpose of this thesis is to propose a synthetic interpretation of Daniel Buren's work and to delve into certain aesthetic subjects on which his works make us reflect, namely the semiotic and phenomenological aspect of the artwork, the role of the attention, the relationship between the work and its context and what the pictorial representation is, through analyzes of his works and the re-examination of aesthetic issues concerned. We approach works created by the artist from 1964 to 2016 whose main feature lies in the plastic intervention in the real context, what the artist calls the *in situ* work (site-specific work). They bring into question the definition of art, more specifically the autonomy of art, the myth of art, the function of the museum, etc., being accompanied by many texts of the artist. Despite the artist's intention that instrumentalizes his immutable stripes as an index, their graphic manifestation makes us think of the iconicity, another aspect of the sign. Then, the arrangement of his stripes and of plastic materials in the real objects incites the spectator to organize a phenomenological figure as a work. To the perception of iconicity and of indexicality in the visual field and to the act of figuration, a reading of the work and of its context by the spectator is added, and all these elements should concern the representation in the arts. The exhibition of his work leads the spectator to organize a figure of work together with the place and himself by limiting his act of general thematization to the aesthetic play. The outcome concludes that the spectator becomes aware of the work, the place and himself.

Keywords

Attention – figures/ground – iconicity and indexicality – plastic objects and contextual reality – pictorial representation – play – geographical theatricality – loan – awareness – aesthetic intentionality – decoration.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à M. Jacinto Lageira qui m'a apporté son soutien tout au long de mes années de recherche.

Je remercie vivement M. Dominique Chateau, M. Jérôme Glicenstein et M. Kenji Kitayama de m'avoir fait l'honneur d'être les membres du jury et d'avoir bien voulu juger mon travail.

Liste des abréviations

É I : Daniel Buren, *Les Écrits* Volume I 1965-1995, Paris, Flammarion, 2012.

É II : Daniel Buren, *Les Écrits* Volume II 1996-2012, Paris, Flammarion, 2012.

AS : Daniel Buren, *Au sujet de...*, Paris, Flammarion, 1998.

Mo : Cat. exp., *Daniel Buren Monumenta 2012 : Excentrique(s) travail in situ*, Grand Palais, Paris, 10 mai-21 juin 2012, Réunion des musées nationaux, 2012.

Mot : Daniel Buren, *Mot à mot*, Édition du Centre Pompidou, Édition Xavier Barral, Édition de la Martinière, 2002.

C II : Annick Boissard, Daniel Buren, *Daniel Buren 1964/1966*, catalogue raisonné chronologique tome II, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2000.

CÉ : Annick Boissard, Daniel Buren, *Cabanes éclatées 1975/2000*, catalogue raisonné thématique volume 2, Le Bourget, 2000.

PS : Daniel Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne : Art édition, 1988.

MQE : Ouvrage sur l'exposition, *Le Musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, Paris, 25 juin-23 septembre 2002, Paris, Éditions Xavier Barral, 2010.

DBP : Michel Nuridsany, *Daniel Buren au Palais-Royal " Les deux plateaux,"* Villeurbanne, Art édition, 1993.

B : Guy Lelong, *Buren*, Paris, Flammarion, 2012.

ÉS : Charles S. Peirce, trad. par Gérard Deledalle, *Écrits sur le signe*, Éditions du Seuil, 2017.

PA : Edmund Husserl, trad. par Natalie Depraz, *Phénoménologie de l'attention*, Paris, J. VRIN, 2009.

PIS : Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Grenoble : Édition Jérôme Million, 2002.

PP : Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2014.

PF : Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.

SDB : Le site web de Daniel Buren : <https://www.danielburen.com>

Cat. exp. : Catalogue exposition

S : Source

Sommaire

Résumé	3
Summary	4
Remerciements	5
Liste des abréviations	6
Sommaire.....	7
Introduction	15
Partie I : L'approche chronologique	23
Chapitre 1. Les années 1960	24
§ 1. La découverte des rayures.....	24
§ 2. 1964-1965.....	25
§ 3. 1965-1967 (Le degré zéro de la peinture)	28
§ 4. L'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni	32
§ 5. L'outil visuel, le travail <i>in situ</i> et la lecture	36
Chapitre 2. Les années 1970	40
§ 1. Vers les contextes (travail <i>in situ</i>)	40
§ 2. Supports/Surfaces	44
§ 3. L'affaire Guggenheim	48
a) La censure	48
b) Les circonstances	50
c) Le travail <i>in situ</i> contre « <i>specific objects</i> » et contre l'autonomie de l'Art conceptuel	52
§ 4. <i>documenta</i> 5, John Weber Gallery et autres	58
a) L'œuvre ou le support ?	58
b) Dépasser la galerie	59
c) Le mouvement du corps et la projection des images	60

d) Plusieurs types d’affichage	62
e) Une rétrospective des expositions du musée	63
f) L’opération du temps	63
g) La suppression du côté et la révélation du dessous	65
Chapitre 3. Les années 1980-1990	66
§ 1. L’exploration de choses banales	66
§ 2. Le volume : l’approche architecturale, les <i>Cabanes éclatées</i> , etc.	67
§ 3. L’intervention architecturale et sculpturale dans une grande surface	69
§ 4. Le miroir, de multiples couleurs et la transparence	71
Chapitre 4. Les <i>Cabanes éclatées</i>	75
§ 1. La répétition et la différence	75
§ 2. La naissance des <i>Cabanes éclatées</i> : la ressemblance et la contiguïté	77
§ 3. La mise en abyme : une salle dans une salle	78
§ 4. La grille : mettre en question la structure initiale	81
§ 5. Le châssis à l’envers et les autres : l’autocritique de l’œuvre et la prise de conscience du spectateur	84
§ 6. L’ouverture, le miroir et la couleur : l’espace théâtral	87
Chapitre 5. Les <i>Deux Plateaux</i>	92
§ 1. La description des <i>Deux Plateaux</i>	92
§ 2. Le support de la vue et le dispositif du jeu corporel	94
§ 3. Le quadrillage	99
§ 4. L’oblique et la mise en abyme	103
§ 5. Le résumé de l’analyse	106
§ 6. L’affaire du Palais-Royal	107
Chapitre 6. De 2000 à 2016	111
§ 1. L’emprunt du musée	111
§ 2. Les jeux de lumières et de la déambulation.....	116

Partie II : L'approche sémiotique et phénoménologique	121
Chapitre 7. La théorie de Charles Sanders Peirce	123
§ 1. Les trois catégories et les trois trichotomies	123
§ 2. Icône, indice, symbole	126
§ 3. Le cas de la <i>Joconde</i>	130
§ 4. Le cas de <i>L'Annonciation</i>	131
Chapitre 8. L'indicialité	133
§ 1. L'outil visuel : le signe indiciel propositionnel	133
§ 2. L'embrayeur	136
§ 3. La juxtaposition de l'indice et du référent	137
§ 4. La photographie	140
§ 5. L'indicialité dans l'art contemporain	141
§ 6. Le cas du Nouveau Réalisme	142
Chapitre 9. L'iconicité et la symbolicité	145
§ 1. L'introduction lexicale	145
§ 2. Les peintures de Buren	146
§ 3. L'iconicité chez Peirce	147
§ 4. La visualité contre l'iconicité	151
§ 5. La symbolicité	152
Chapitre 10. L'attention	155
§ 1. Les rayures qui attirent l'attention	155
§ 2. La définition	157
§ 3. L'attention du point de vue phénoménologique (Husserl)	157
a) L'attention comme visée de façon spéciale	158
b) L'attention comme intérêt	161
c) Le travail <i>in situ</i> et l'attention	165
d) La notion d'attention chez Merleau-Ponty	166

§ 4. L'attention et la catégorisation (Schaeffer)	167
a) La préfocalisation	167
b) L'attention distribuée	169
c) La catégorisation retardée	170
§ 5. La catégorie chez Walton	171
a) Les propriétés esthétiques	171
b) La <i>Gestalt</i>	173
c) La catégorie	174
§ 6. La catégorisation et l'expérience esthétique	175
a) L'expérience esthétique	176
b) Le cas d'une œuvre bien catégorisée	178
c) Le cas d'une œuvre dont le style n'est pas encore catégorisé	180
d) Le cas d'une œuvre difficile à catégoriser	182
e) L'appréciation culturelle et l'appréciation sauvage	184
§ 7. L'outil visuel et l'attention	186
Chapitre 11. La figure et le fond.....	190
§ 1. Qu'est-ce que la figure et le fond	190
§ 2. L'associationnisme et la <i>Gestalttheorie</i>	192
§ 3. L'évocation de souvenirs	194
§ 4. Du point de vue de Husserl et de Merleau-Ponty	196
§ 5. La mise en abyme de la figure en fonction de l'attention	198
§ 6. Le visible et l'invisible chez Lyotard	199
Chapitre 12. L'analyse de l' <i>Affichage sauvage</i>	201
§ 1. En tant qu'indice (le cas A)	201
a) En tant qu'horizon (le cas A-1)	202
b) En tant que fond dans une figure d'objets ordinaires (le cas A-2)	203
§ 2. En tant qu'icône (le cas B)	205
a) En tant que figure sur l'horizon (le cas B-1)	205
b) Une unité d'icônes (le cas B-2)	206

§ 3. Un ensemble de la proposition	207
§ 4. Le collage	209
§ 5. La décontextualisation du lieu	211
§ 6. L'iconicité et l'autonomie de l'œuvre d'art	213
§ 7. En comparaison avec le ready-made	214
Chapitre 13. L'analyse de <i>To Place, To Transgress</i>	219
§ 1. L'indice et le référent	219
§ 2. L'icône (les rayures)	219
§ 3. L'icône (l'ensemble de la vue)	220
§ 4. Une géométrisation	221
§ 5. Le mouvement du corps	224
Partie III : L'approche du point de vue de la représentation	227
Chapitre 14. La représentation iconique	229
§ 1. La représentation générale	229
a) La définition	229
b) La philosophie grecque	230
c) Kant	231
d) Husserl	234
§ 2. Les théories perceptives	236
a) La ressemblance	236
b) L'illusion	237
c) Le voir-dans.....	240
d) Le voir-comme	241
§ 3. La théorie symbolique	243
§ 4. La théorie du faire-croire (<i>make-believe</i>)	244
§ 5. Une première synthèse	246
§ 6. Les images chez Husserl	250
a) La chose-image et l'objet-image	251

b) Le sujet-image et sa figuration	254
c) La représentation d'image physique et la représentation-d'imagination simple	259
d) L'attitude esthétique	260
e) La représentation et l'imagination	262
§ 7. La représentation de <i>To Place, To Transgress</i>	263
a) La délimitation de l'objet visé sur l'horizon	263
b) L'objet-image et le sujet-image	264
c) La pure perception sans position et l'imagination perceptive	267
§ 8. Une deuxième synthèse	268
§ 9. Les deux sujets du spectateur	270
Chapitre 15. La représentation iconique dans la sculpture	274
§ 1. L'espace corporel	274
§ 2. L'organisation de l'espace de la représentation et de l'espace corporel	276
§ 3. L'espace de la sculpture et de la peinture	278
§ 4. La représentation et l'organisation de figure/fond	282
§ 5. La représentation par rapport aux types d'œuvres (une troisième synthèse)..	286
a) La peinture/sculpture figurative : imagination reproductrice	287
b) La peinture/sculpture abstraite : imagination perceptive ou imagination reproductrice	288
c) Le ready-made : imagination perceptive	290
Chapitre 16. La représentation des <i>Deux Plateaux</i>	291
§ 1. La perception positionnelle pilotée (la figure des bâtiments sur le fond des colonnes rayées)	291
§ 2. L'imagination perceptive (la vision iconique de l'ensemble)	292
§ 3. L'imagination reproductrice (la figure des colonnes rayées sur le fond des bâtiments)	292
§ 4. L'acte sémantique (la catégorisation)	294
§ 5. En comparaison d'autres formes d'art	294

a) L'art minimal	294
b) En comparaison d'œuvres minimalistes	296
c) D'autres œuvres <i>in situ</i>	298
Chapitre 17. La décoration et l'architecture	302
§ 1. La peinture et la décoration	302
a) Quelques discours concernant le <i>parergon</i>	302
b) La décoration intrinsèque et extrinsèque	305
c) L'intervention décorative de Buren	307
§ 2. L'architecture et la décoration	309
a) La fonction et la qualité sensible	309
b) La décoration inavouée (<i>canard</i>) et la décoration ajoutée (<i>hangar décoré</i>)... ..	311
c) L'architecture et le travail <i>in situ</i> de Buren	312
Conclusion	315
Bibliographie	320
Images	336
Table des images	392
Index des noms	403

Introduction

Les travaux de Daniel Buren sont caractérisés par une intervention plastique conçue en fonction des lieux (le bâtiment, la rue, le mur, l'escalier, le train, la place publique, etc.) et par l'utilisation des rayures verticales de 8,7 cm de large, de couleurs pures et de matériaux plastiques tels que la plaque, le film, le miroir, etc. Pour examiner ses activités, il faut tenir compte de ces caractères plastiques, notamment de ses rayures alternées, blanches et colorées, que l'artiste appelle « outil visuel ». Buren l'explique souvent comme signe déictique issu de sa nature visible. Si son outil visuel fonctionne comme signe, quel est effectivement son rôle ? Est-ce que sa fonction se restreint dans l'indication ? C'est ainsi une analyse sémiotique qui est convoquée premièrement dans ses travaux.

Selon les analyses de certains critiques d'art, nous pouvons prendre les mots-clés tels qu'un questionnement institutionnel, faire voir l'invisible, un renversement décoratif, comme particularités de ses travaux. Alexander Alberro souligne l'aspect politique de son travail qui pose des questions sur le système institutionnel, c'est-à-dire le musée et la galerie ; Benjamin Buchloh fait remarquer que Buren incite le spectateur à prendre en compte la situation historique, sociale et politique concernant ses travaux par leurs interventions décoratives ; Jean-François Lyotard interprète le travail de Buren comme une recherche « pragmatique » qui fait voir l'invisible au spectateur par la modification d'« opérateurs » tels que le support, la durée de l'exposition, la paire de l'intérieur et de l'extérieur, etc. Bref, ce qui est questionné par ses travaux est la manière de voir déjà institutionnalisée ou historiquement établie. D'ailleurs, Buren met en avant le contexte par rapport au contenu pictural encadré. Ainsi, nous adoptons deuxièmement une approche du point de vue de la figure/fond au sens gestaltiste pour étudier la figuration perceptive des travaux de Buren dans leur contexte visuel. En outre, ses travaux montrent une sorte de théâtralité en y introduisant le spectateur à agir corporellement. Par conséquent, il est nécessaire d'ajouter le point de vue phénoménologique au point de vue gestaltiste qui présuppose déjà la position phénoménologique. Par ailleurs, des études sur l'attention s'y joignent pour examiner le rôle de la nature visible des rayures.

Nous pouvons reconnaître les travaux de Buren à la fois comme peinture, comme sculpture, comme architecture et comme décoration scénographique. De plus, des objets réels

du lieu s'y mêlent et ses travaux amènent le spectateur à s'interroger sur le contexte du lieu et à jouer avec ces objets. Son travail présente-t-il simplement des objets du lieu où il s'insère ou bien représente-t-il quelque chose ? S'il y a des représentations, comment interprétons-nous ces représentations ? Quelle spécificité son travail engendre-t-il dans ses représentations ? Ainsi, nous abordons troisièmement la représentation dans ses travaux du point de vue iconique, sculptural et architectural.

Pour faire des analyses des travaux de Buren de ces trois points de vue sémiotique, phénoménologique et représentatif, il faut avant tout étudier quatrièmement l'aspect chronologique de ses activités. En examinant ses activités plastiques, ses écrits et discours et des travaux d'autres artistes dans le contexte périodique, nous traiterons des caractères artistiques et de l'évolution du style plastique chez Buren.

Quant aux travaux de Buren, nous pouvons les catégoriser en trois types.

Le premier type est le « travail *in situ* » : une représentation du lieu modifié par le collage de ses rayures connues comme « sa fameuse bande standard¹ ». Par exemple, nous pouvons prendre l'*Affichage sauvage* en 1968 (Fig. 21) pour une œuvre qui appartient à ce type.

Le deuxième type est le « travail situé » qui varie un archétype primordial architectural depuis 1984. C'est une série des œuvres dont le titre général est nommé *Cabane éclatée* qui appartient à ce type. Un exemple, *La Cabane éclatée N°. 2* en 1984 (Fig. 64) est l'une de cette série.

Le troisième type est l'intervention architecturale et sculpturale qui transforme l'espace public ou l'architecture commune en espace sensible et ludique en utilisant de multiples outils (ses rayures, des couleurs pures, des miroirs, etc.) *Les Deux Plateaux* au Palais-Royal en 1986 (Fig. 68-69) est un représentant de ce type.

Dans le travail *in situ*, nous pouvons reconnaître un éveil du regard qui engendre des questionnements visuels sur le contexte réel. Par contre, dans le travail situé, une théâtralisation de l'espace est accentuée par l'introduction de la clôture plastique. Dans ce cas, le mouvement du corps du spectateur joue un rôle important dans cet espace. Quant à l'intervention architecturale et sculpturale qui réside fondamentalement dans le travail *in situ*, elle sollicite à la fois le regard et le mouvement ludiques du spectateur en posant des questionnements sur l'espace contextuel.

¹ *Mo*, p. 23.

Nous traiterons des travaux de Buren de 1964 jusqu'à 2016, qui accompagnent toujours ses rayures verticales immuables. L'artiste a découvert en 1965 dans les rayures banales une spécificité qui attire visuellement le regard. Cette spécificité attentionnelle peut déclencher une attitude esthétique. Après un détournement de ses rayures en « outil visuel » à la fin de 1967, l'artiste ne cesse d'exploiter de nombreuses variétés de contextes réels. Notamment dans les années 1970, Buren multiplie des lieux auxquels il applique son outil visuel, à savoir la porte du train, l'homme-sandwich, le voilier, l'intérieur et l'extérieur de la galerie, le vélum au plafond, plusieurs toits de monuments à Paris, etc. Contrairement à la simplicité de cet outil visuel, les contextes dans lesquels il intervient nourrissent diversement ses travaux. Ce qui doit être noté, c'est qu'une sorte de mélange de la forme géométrique et de choses réelles nous incite à circonscrire et à organiser un objet esthétique intentionnel, c'est-à-dire une figure qui peut être attribuée à une œuvre d'art. Ainsi, l'organisation de la figure/fond par le spectateur joue un rôle important dans ses travaux. Au fil du temps, le style de ses travaux qui accentue l'importance de l'indication du lieu prend une dimension plus plastique depuis le milieu des années 1980. La plasticité de son travail se dirige vers deux orientations : l'une est une série de la modification d'une boîte archétypale nommée *Cabane éclatée* que l'artiste situe comme travail situé ; l'autre est l'intervention architecturale et sculpturale qui modifie la place publique ou le musée, à savoir *Points de vue ou le Corridorscope* au MNAM en 1983 (Fig. 62), *Les Deux Plateaux* au Palais-Royal, *Une enveloppe peut en cacher une autre*, au musée Rath en 1989 (Fig. 76), etc. Cette tendance du travail accentue une participation du corps du spectateur. Aussi notre contemplation imaginaire activée par le travail est-elle phénoménologiquement rapportée à son espace concret. Après 2000, ses travaux multiplient plus la variété de couleurs et de la forme plastique en introduisant des lumières et en accroissant leur aspect ludique.

Afin d'analyser des œuvres d'art sémiotiquement, nous aborderons tout d'abord la théorie de Charles Sanders Peirce qui est incorporée dans sa phénoménologie. Cette théorie ne se borne pas à celle de la convention langagière. Elle se fonde sur la catégorie de la relation phénoménale entre le signe et l'objet, c'est-à-dire la priméité, la secondéité et la tiercéité. Par suite, en plus de la notion de symbole, celle d'icône et celle d'indice s'ensuivent. Selon nos analyses de *l'Affichage sauvage*, de *To place, To Transgress* (1976, Fig. 48-52) dans les premiers travaux de Buren, la juxtaposition des rayures qui attirent l'attention du spectateur et

des objets réels crée une défamiliarisation de la vue. L'attraction visuelle et l'hétérogénéité de la vue incitent le spectateur à réorganiser des figures/fond dans le site de l'exposition. Les rayures fonctionnent à la fois en tant qu'indice et en tant qu'icône et le spectateur finit par organiser l'ensemble des rayures et d'objets du site comme une figure iconique. De plus, notre espace corporel se superpose dans l'espace de la représentation virtuellement et dans le site réel effectivement. L'acte de figuration représentative fait prendre conscience du lieu et du travail au spectateur.

Concernant l'examen phénoménologique des travaux de Buren, nous prenons deux points de vue : celui de l'attention que les rayures déclenchent et celui de la *Gestalt* que spectateur organise par rapport au contexte. À propos du premier point, nous consulterons principalement des arguments chez Edmund Husserl et chez Jean-Marie Schaeffer et pour le deuxième point nous nous reporterons à la théorie de la *Gestalt* synthétisée par Paul Guillaume. Comment l'attention joue-t-elle un rôle dans la réception du travail de Buren ? Que signifie la figure/fond dans son travail ? Dans un premier temps, nous trouverons que l'outil visuel joue un rôle en tant qu'instrument de la préfocalisation de l'endroit concerné dans un champ visuel. Mais, dans un deuxième temps, un décalage entre la forme géométrique des rayures et les formes concrètes des objets réels nous amène à distribuer nos attentions pour saisir une proposition plastique. Ainsi y a-t-il une cohabitation de l'attention focalisée sur les rayures et de l'attention distribuée sur un endroit indiqué, mais indéterminé. L'état de l'incompréhension sémantique dans une œuvre n'est pas nécessairement négatif pour l'apprécier. Comme Victor Chklovski met l'accent sur l'augmentation de la difficulté et de la durée de la perception comme procédé de l'art. Schaeffer aussi considère un état de la catégorisation retardée comme une expérience esthétique. En face d'un travail de Buren, le spectateur se charge d'un débordement de l'attention perceptive et d'essais de l'acte cognitif sémantique, ce que Buren appelle la lecture. Même s'il n'atteint pas à une lecture quelconque, il peut vivre dans un état de la perception esthétique.

L'organisation de la figure/fond d'une proposition plastique, dont la sphère n'est pas déterminée par rapport à son contexte appartient à la formation phénoménologique de notre intentionnalité qui comprend notre corps. Cette formation est aussi de la représentation iconique dans la peinture et la sculpture. De plus, la figure forme la mise en abyme (une figure

dans une figure) en fonction de notre attention. Cela veut dire que nous pouvons assigner l'horizon à des figures ou à des fonds pour obtenir la quasi-autonomie d'une figure focalisée. À part notre opération de mise en abyme de la *Gestalt*, certains travaux de Buren incorporent cette structure dans leur configuration : les *Cabanes éclatées* placées dans un bâtiment forment une structure d'un cube dans un cube ; *Les Deux Plateaux*, *Le musée qui n'existait pas* (2002, Fig. 87-88), *Comme un jeu d'enfant* (2014, Fig. 95-96), se composent d'une forme de grille qui montre un carré dans un carré. Par comparaison avec d'autres œuvres mises en abyme, et en consultant des discours critiques, nous pensons que la mise en abyme dans les travaux de Buren se caractérise par ce qui nous fait questionner sur une identité du lieu, du travail et de nous-mêmes. Notre corps est réflexivement incorporé dans cette structure.

Quant à la représentation iconique dans l'art qui comprend les images aux trois dimensions, il y a plusieurs théories, à commencer par celle de la ressemblance dont l'origine remonte aux discussions sur la *mimèsis* par Platon. Sur ce thème, nous nous référerons principalement à des discussions dans l'esthétique analytique et chez Husserl. L'acte de voir se fonde fondamentalement sur la perception, mais comme Wittgenstein le fait bien remarquer à propos de l'aspect qui supporte la manière de voir, nous ne pouvons pas négliger l'acte cognitif, plus précisément l'acte de l'interprétation d'images. Il y a aussi une facette importante, c'est l'imagination au sens large qui comprend aussi la perception sans position effective et qui opère « la modification de neutralité² ». Nous examinerons la représentation iconique en suivant les concepts de l'imagination et de la conscience d'image chez Husserl. Notamment, sa classification des images, c'est-à-dire « la chose-image », « l'objet-image » et « le sujet-image », nous sert à étudier la représentation iconique. De plus, il semble que la notion de « l'imagination perceptive » chez Husserl contribue à une interprétation sur la manière de voir la peinture ou la sculpture non figurative, donc les travaux de Buren par exemple.

Les analyses détaillées des travaux, *To Place*, *To Transgress*, et *Les Deux Plateaux*, du point de vue représentatif, serviraient à tirer des particularités de travaux de Buren et de ce qu'on appelle *site-specific work*, lesquels interviennent dans l'espace par la proposition

² *Neutralitätsmodifikation* : Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 2008, p. 370, [224].

plastique. D'après l'analyse, ce qui doit être noté, c'est plutôt la fonction d'iconicité de la forme géométrique colorée que celle de son indicialité qui nous guide dans une contemplation de l'espace proposé, en invalidant la réalité effective. Dans *To Place, To Transgress*, non seulement la forme d'un cercle/carré aux rayures, mais aussi la façade d'un bâtiment où la forme rayée s'applique deviennent objet-image équivalent à une figure unifiant cette forme et la façade. Cette figure qui se détache de la réalité effective appartient à la représentation iconique. En l'occurrence, nous pouvons figurer soit le sujet imaginaire tel que le soleil, soit l'objet-image lui-même en tant que sujet-image. Dans ces travaux, il y a aussi leurs autres parties dans l'intérieur du bâtiment. C'est nos mouvements corporels qui unissent des parties des travaux. Ainsi notre corps s'engage-t-il dans la figure que nous organisons. Ce qui est caractéristique dans une représentation sculpturale, c'est un mélange de l'espace représentatif, de l'espace corporel et de l'espace physique dans une figure/fond de la sculpture. Notre corps joue un rôle soit de la figure, soit du fond, soit de l'horizon dans la représentation iconique.

Dans *Les Deux Plateaux*, nous pouvons prendre quatre types de représentations qui appartiennent soit à la perception, soit à l'imagination perceptive, soit à l'imagination reproductrice, soit à la catégorisation :

- (1) Nous pouvons percevoir positionnellement les monuments (réfèrent) sur les colonnes de Buren (indice). Dans ce cas, cette représentation consiste dans la perception du réfèrent et du signe indiciel situé en bas du premier.
- (2) Une figure de l'ensemble des monuments et des colonnes de Buren est visée en tant qu'icône défamiliarisée. Dans ce cas, l'imagination perceptive située dans la priméité de l'iconicité nous amène à contempler cet ensemble même sans position réelle.
- (3) Nous pouvons imaginer reproductivement que l'espace des colonnes de Buren soit par exemple un grand échiquier.
- (4) L'acte cognitif d'une catégorisation peut être accompagné facultativement avec l'acte perceptif ou imaginaire. Nous pouvons catégoriser *Les Deux Plateaux* dans l'art public en nous référant à des œuvres ayant des caractères proches.

En outre, nos mouvements corporels qui jouent avec les colonnes de Buren peuvent s'ajouter en tant que figure.

Les interventions de Buren dans l'espace urbain sont aussi considérées comme une décoration architecturale éphémère. Nous traiterons l'aspect décoratif des travaux de Buren à travers la notion du *parergon* dans la peinture et la notion de la décoration dans l'architecture. Un collage de la forme géométrique colorée sur une architecture est classifié à la décoration extrinsèque, qui soulève une hétérogénéité, mais essaie de s'approprier momentanément le corps appliqué sous le regard du spectateur. Buren appelle cette dernière fonction de son travail l'emprunt. Cette décoration extrinsèque trouble à la fois la vue de l'architecture et la fonction architecturale qui sert à l'activité pragmatique. Aussi l'intervention de Buren pose-t-elle des questions perceptives et fonctionnelles sur l'architecture et son contexte.

Partie I : L'approche chronologique

Dans cette partie, nous aborderons la particularité des travaux de Daniel Buren du point de vue de ses activités chronologiques à partir de l'année 1964 jusqu'à 2016. En général, ses travaux sont caractérisés par l'utilisation de ses rayures bien définies et immuables. Mais, contrairement à la simplicité apparente de ses travaux, nous trouverons en réalité des variétés d'idées artistiques, des challenges énergiques et continuels, la position artistique bien réfléchie et défendue et des communications enrichissantes, mais parfois ironiques, lesquels fondent et accompagnent ses activités.

L'application des « bandes verticales alternées, blanches et colorées, de 8,7 cm de large³ » comme fond de ses travaux débute en 1965. Ensuite, l'artiste déploie depuis 1967 ses bandes dans la rue, sur l'architecture, dans la ville, en nommant ces activités plastiques « travail *in situ* ». Depuis les années 1960, de nombreuses œuvres d'art contemporain prennent le volume tridimensionnel en configurant souvent un type d'« installation ». Il ne s'agit alors plus seulement d'une expérience visuelle, mais aussi d'une expérience corporelle qui commence à être prise en compte dans le domaine de l'art contemporain. Les travaux de Buren aussi ne s'appliquent pas seulement sur l'objet tridimensionnel, mais ils forment aussi leurs propres volumes. Il aborde, en 1984, un autre type de travail, le travail cubique et prototypique qui devient une série de *Cabanes éclatées*. En 1986, Buren réalise *Les Deux Plateaux* qui lui fait acquérir une réputation en France, dont le climat artistique n'a pas été favorable pour lui jusqu'alors, malgré ses activités internationales. Ses travaux *in situ* se mettent à obtenir leurs propres volumes plastiques, une variété de formes et de couleurs depuis le milieu des années 1980. L'artiste réalise de nombreux types de modifications totales de l'espace public et du musée.

³ *Mo*, p. 45.

Chapitre 1. Les années 1960

§ 1. La découverte des rayures

Dans un entretien avec Phyllis Rosenzweig en 1988 (et aussi dans les entretiens avec Jérôme Sans de 1993 à 1997), Buren explique les circonstances dans lesquelles il en est arrivé à choisir des tissus rayés banals pour s'en servir comme fond de sa peinture. Ils deviennent origine de ses rayures immuables systématisées, c'est-à-dire « les bandes verticales alternées, blanches et colorées, de 8,7 cm de large ».

À l'automne 1965, la forme⁴ « des rayures blanches et colorées alternées de largeur égale⁵ » qui dessine des toiles de stores ou des toiles à matelas a attiré l'attention de l'artiste au Marché Saint-Pierre à Montmartre, l'un des plus grands magasins de tissus de Paris. Il a remarqué ce tissu à rayures « qui était généralement utilisé pour des coussins et des matelas. Il était fin, c'était du coton très léger, et ressemblait aux stores utilisés pour recouvrir les terrasses des cafés et restaurants de Paris et du monde entier⁶ », et il a aperçu une universalité banale de cette forme qui a une force de visibilité indéniable et donc attirante. Quant à l'attention incitée soit par une attraction de l'objet, soit par une spontanéité de l'observateur, elle l'amène à focaliser l'objet et son contexte, et cela pourrait le guider dans une expérience esthétique en fonction de son intentionnalité. À propos de l'attention esthétique, nous reviendrons à ce sujet dans le chapitre 10. Concernant la forme de ces rayures, Buren commente : « Ce matériel ressemblait exactement à ce que j'avais essayé de faire de façon formelle avec la peinture pendant plus d'une année⁷. » À cette époque (1964-1967), il tâtonnait avant de trouver son style décisif en réduisant des expressions picturales individuelles. C'est après 1967 que Buren a trouvé une fonction indicative de ses rayures qui désigne le lieu où

⁴ Dans cette thèse, le mot « forme » signifie l'apparence visuelle et objective en deux ou trois dimensions, qui est indépendante à l'acte du regardeur. Par contre, le mot « figure » signifie l'apparence visuelle et existentielle en deux ou trois dimensions, organisée par l'acte du regardeur par rapport au fond. L'ensemble de la figure et du fond forment aussi une figure.

⁵ *AS*, p. 28.

⁶ « Entretien avec Phyllis Rosenzweig », *É I*, p. 1379.

⁷ *Ibid.*

l'artiste intervient : « Dès la fin de 1967 – c'est dans mon travail une véritable rupture – je passe d'un questionnement sur la peinture à un questionnement sur le lieu de la peinture⁸. »

Pour mieux comprendre le sens concret du mot « l'outil visuel » de Buren, il conviendrait de consulter non seulement ses textes, mais aussi le changement chronologique du style de ses premières peintures avant 1967. À cette époque, sa facture picturale était en pleine mutation. En un mot, son style abstrait conservant aussi « le souvenir de son origine figurative⁹ » se métamorphose rapidement en celui de l'expulsion du champ pictural personnel, en passant par l'usage du « papier-cache adhésif » qui après avoir été enlevé laisse une forme « biomorphique¹⁰ » et en mettant le fond de la peinture au premier plan.

§ 2. 1964-1965

Le début de 1964, Buren créait des peintures dont la facture n'était pas encore stable. Ces peintures montrent un « va-et-vient entre figuration et abstraction¹¹ » en reflétant en quelque façon les traces de l'expressionnisme abstrait, de l'Art informel ou de Cobra : « Nous [Buren et Parmentier] étions abstraits de tempérament, de tendances, et cela d'une manière classique ; mais nous refusions tout ce qui se faisait dans l'abstraction, et l'art figuratif nous apparaissait comme totalement dérisoire.¹² » Il peignait sur le papier de format raisin. Parmi ces peintures, celles de femme (telle *Peinture sur papier*, T II-41, Fig. 1) pourraient évoquer certaines peintures de Willem de Kooning, par exemple *Woman III* en 1953 (Fig. 112). En effet, avant le départ de sa carrière Buren avait été passionné par Sam Francis, de Kooning¹³, mais il se voulait en ce temps-là « en rupture complète vis-à-vis de l'histoire de l'art, du “système,” de Paris, de tout ce qu'on connaissait trop bien¹⁴ ». C'est pourquoi son style de peinture changeait rapidement alors. Depuis mars 1964, des formes anthropomorphiques apparaissaient peu dans ses peintures en les transformant en formes rectangles ou circulaires. Ensuite, l'artiste a commencé de s'appliquer à la création de la peinture plus réduite avec l'usage du papier collé et déchiré (*Peinture et collage sur toile*, T II-164 : Fig. 2, T II-168 : Fig. 3).

⁸ *É* II, p. 196.

⁹ Christian Besson, « Naissance de Daniel Buren », *C* II, p. 6-22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² « Entrevue avec Anne Baldassari », *É* I, p. 1159.

¹³ Cf. Sarane Alexandrian, « Daniel Buren prend ses couleurs sans les choisir », *É* I, p. 15-16.

¹⁴ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É* I, p. 1155-1156.

Des formes plus ou moins amples, sensuelles, étaient découpées à la peinture comme si elles l'avaient été aux ciseaux. Ces formes étaient déjà présentes dans les peintures de 1963, mais dessinées, incisées dans la matière. Les tracés au crayon ne sont pas vraiment le fait du hasard [...] Au contraire, dans les peintures de 1964, les formes sont des déchirures dues au hasard¹⁵.

À l'égard des formes et de la technique du collage de cette époque chez Buren, Christian Besson fait remarquer une influence de Matisse dont l'exposition des gouaches découpées avait eu lieu au musée des Arts décoratifs en 1961. L'un des tableaux les plus abstraits de Matisse, *Le rideau jaune* (Fig. 105) pourrait évoquer une certaine similarité avec les peintures de formes déchirées chez Buren. En même temps, en se référant à un article d'Éric de Chassey¹⁶, Besson mentionne que les œuvres de Matisse ont joué un rôle dans un certain sens pour délivrer l'art américain de l'envoûtement du cubisme, et donne des exemples : « Leur influence est par exemple directement visible dans les peintures qu'Ellsworth Kelly exécute à Long Island, l'été 1960, ou sur les peintures de Leon Polk Smith de la même époque¹⁷. » Leurs peintures font partie du *Hard edge painting* et du *Color field painting*, et cette facture qui précise le contour de la couleur se manifestera par la suite dans les œuvres de Buren.

Du début de l'année jusqu'au mois de novembre de 1965, Buren a séjourné au Grapetree Bay Hotel à l'île Sainte-Croix (une île dans la mer des Caraïbes qui fait partie des îles Vierges des États-Unis) pour décorer cet hôtel sur commande. Pour l'artiste, c'était son deuxième séjour dans le même hôtel (son premier séjour avait été de novembre 1960 à juillet 1961). En été 1957, Buren avait déjà voyagé au Mexique pour étudier l'art des peintres muralistes mexicains tels que Siqueiros, Orozco, Diego Rivera, en profitant de la Bourse Zelligja qui avait récompensé son rapport sur la peinture « de Cézanne à Picasso en Provence » rédigé en 1955¹⁸, dont il fut le lauréat, et la commande du Grapetree Bay Hotel lui a été faite « par des personnes rencontrées lors de précédents voyages à Mexico¹⁹ ». Par suite, Buren s'accoutumait à travailler avec le mur et le bâtiment dès le début de sa carrière avant le déroulement ultérieur

¹⁵ « Entretien avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1155-1156.

¹⁶ Éric de Chassey, « Kelly et Matisse, Une filiation inavoué », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 49, Centre George Pompidou, automne 1994, p. 48-57.

¹⁷ C. Besson, « Naissance de Daniel Buren », *C II*, p. 12.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

de ses travaux *in situ* dans la rue. Une phrase de Siqueiros dans le texte publié en 1921 nous sert à examiner la recherche artistique de Buren :

l'essentiel, la base de l'œuvre d'art, c'est la magnifique structure géométrale de la *forme* avec la conception, l'engrenage, la matérialisation architecturale des volumes et leur perspective qui en créant des « plans » traduisent la profondeur de « l'atmosphère » : « créer des volumes dans l'espace²⁰ ».

La pensée de la création artistique dans l'espace social devrait avoir attiré l'intérêt de jeune Buren. Parallèlement à la décoration en mosaïque de l'hôtel (*Mosaïque aux éléments composites*, Fig. 4), il créait des tableaux en poursuivant la « réduction de la peinture²¹ ».

À partir du milieu de 1964, la plupart de mes peintures avaient pour principe d'être faites sur des draps de lit colorés ou sur des toiles de jute très grossière [...] sur lesquels je venais coller des « caches » afin de créer ainsi des réserves qui, la toile une fois terminée, étaient enlevés et laissaient de nouveau apparaître, sous la peinture, la couleur et/ou la texture du matériau utilisé comme support²².

Le support de la peinture passe du papier à la toile sur laquelle l'artiste en arrive à peindre des rayures (*Peinture émail sur toile de coton*, T II-251 : Fig. 5). Du surcroît, il commence à utiliser la toile rayée en tant que ready-made sans rien peindre comme fond (*Peintures aux formes variables*, T II-269 : Fig. 6), et la partie picturale est créée sur le reste du recouvrement par le « papier-cache adhésif ». Quant au motif des bandes, il « est alors dans l'air du temps²³ ». Barnett Newman qui est l'un des artistes admirés par Buren avait peint des bandes étroites verticales dans les années 1950, puis Frank Stella a réalisé, depuis la fin des années 1950, de nombreuses peintures à *stripes* en commençant par les *Black Paintings* (Fig. 117). Dans la première moitié des années 1960, Morris Louis et Kenneth Noland, les tenants du *Color field painting*, ont aussi créé les peintures à rayures. Les œuvres de Stella, de Louis et de Noland

²⁰ David Alfaro Siqueiros, *L'art et la révolution : réflexions à partir du muralisme mexicain*, trad. par Georges Fournial, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 25.

²¹ « Entretien avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1151.

²² *AS*, p. 27.

²³ C. Besson, « Naissance de Daniel Buren », *C II*, p. 14.

ont été alors régulièrement exposées à Paris. Ce qui est intéressant, c'est que Buren a expérimenté une série de l'œuvre dont le contour est informel avec le tissu bayadère tendu sur fil de fer (*Tissu tendu sur fil de fer. Forme indéterminée*, T II-268 : Fig. 7) et qui peut être associée au *Shaped Canvas* de Stella. À la question d'Anne Baldassari sur une filiation entre sa recherche et les *Stripe Paintings* de Stella, Buren répond comme suit :

Rétrospectivement, les *Black Paintings* de Stella m'apparaissent comme très proches bien que nos [Buren et Parmentier] attitudes divergent. Curieusement, j'étais plus intéressé par les premiers néons de Dan Flavin, en 1964-1965, qui étaient juste posés au sol, ou par les premières *Boîtes* de Donald Judd²⁴.

Dans la *Peinture aux formes variables* (T II-277 : Fig. 8) de novembre 1965 (un mois avant de son retour à Paris), nous pouvons trouver l'un des premiers usages de la toile à rayures alternées grises claires et blanches. Désormais, d'un côté, le fond de sa peinture se mécanise sur des tissus imprimés ou tissés (parfois des papiers imprimés) à rayures dont la largeur arrive à celle de 8,7 cm, la plus banale, après plusieurs essais. De l'autre, la partie picturale dessine des réserves en blanc aux formes des grilles ondulées ou aux contours ondulés (*Peinture aux formes variables*, T II-308 : Fig. 9).

Enfin, cette partie peinte en blanc se limite aux deux bandes extrêmes colorées vers le mois de septembre 1966 (*Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris anthracite*, T II-324 : Fig. 10) selon le C II (catalogue raisonné chronologique tome II). Nous voyons bien une transition de réduction de la figure peinte par rapport au fond dans une quinzaine d'extraits de ses peintures de 1964 à 1966 arrangés sur deux pages dans le *Mot* (Fig. 11).

§ 3. 1965-1967 (Le degré zéro de la peinture)

Ainsi, après l'adoption des rayures alternées de largeur égale comme fond de sa peinture, Buren a réduit rapidement le champ pictural en visant la neutralité de la peinture. Autrement dit, il a essayé de produire « la peinture au degré zéro » de 1965 à 1967. Or, pourquoi le degré zéro de l'expression se répandait-il alors chez certains artistes français ? En effet, dans les

²⁴ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1156.

années 1960, les jeunes artistes ont eu tendance à contester l'art précédent, à savoir l'École de Paris, l'Art informel, l'Expressionnisme abstrait, etc. Notamment, ils ont réagi contre le style expressionniste, en réduisant des éléments mythiques, illusoires et gestuels. Le Nouveau Réalisme a aussi proclamé que l'art devait équivaloir au « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire²⁵ » en prenant des objets réels sans lyrisme. De surcroît, il serait important de tenir compte du rôle des mouvements de la littérature et de la critique de cette époque-là, lesquels mettent en valeur la neutralité de l'expression, comme l'indique Besson²⁶. À ce sujet, il y avait la Nouvelle Vague cinématographique, surtout le cinéma d'avant-garde tel que *L'année dernière à Marienbad*, le nouveau roman dont un romancier représentatif est Alain Robbe-Grillet dont les ouvrages sont qualifiés de « littérature objective » par Roland Barthes et la nouvelle critique de celui-ci, qui a publié *Le Degré zéro de l'écriture* en 1953, de Maurice Blanchot et de la revue *Tel Quel*. Ces mouvements pouvaient bien agir sur une orientation de travaux de Buren, qui commente comme suit : « À moins d'erreur, je crois que dans tous mes textes, j'ai fait en tout et pour tout trois références précises et notées et qu'elles sont au sujet de Blanchot, Althusser et Barthes²⁷. »

En citant *L'Étranger* de Albert Camus, Barthes explique une écriture au degré zéro comme celle de journaliste : « un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de forme²⁸ ». La notion du « degré zéro » et de la forme neutre devait influencer les expérimentations artistiques de Buren. Pour l'artiste, les bandes verticales alternées qui forment une composition minimum et une « absence de style » signifient une « neutralité de la forme²⁹ ». « La mort de l'auteur », un article de Barthes manifestant que l'avenir de l'écriture consiste dans la naissance du lecteur à la suite de la mort de l'auteur concerne le même sujet, cependant cet article ne sera publié que plus tard en 1968. Par ailleurs, dans *L'espace littéraire*, publié en 1955, Blanchot exprime la nécessité de l'anonymat ou l'impersonnalité que l'œuvre exige de l'auteur comme celle d'un espace vide : « L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature," tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la

²⁵ Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990, p. 76.

²⁶ C. Besson, « Naissance de Daniel Buren », *C II*, p. 19-20.

²⁷ *Ibid.*, *C II*, p. 19.

²⁸ Roland Barthes, *Œuvres complètes I*, Seuil, 2002, p. 217-218.

²⁹ « Mise en garde », *É I*, p. 80.

décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle³⁰. » Il trouve une opération du pouvoir littéraire qui s'élève « au-dessus d'une réalité mortelle » dans « le passage libérateur du "Je" au "Il"³¹ » de Kafka. Une décision qui fait disparaître l'auteur dans l'œuvre. Blanchot examine « les caractères de l'œuvre d'art » en vue de sa « nouvelle recherche » dans son ouvrage *L'espace littéraire*. Il révèle l'espace de l'œuvre qui « a lieu tout seul » comme élément essentiel en citant la phrase de Mallarmé, qui expérimenta sa méthode « pour saisir comme à sa source [...] ce qui est en elle [œuvre] la réalité "impersonnifiée," ce qui la fait être au delà ou en deçà de toute réalité³² ». Selon Blanchot, « Il [l'art] a certes pour but quelque chose de réel, un objet, mais un bel objet : cela veut dire, qui sera objet de contemplation³³. » Puis il énonce :

L'objet n'annonce jamais qu'il est, mais ce à quoi il sert. [...] Pour qu'il apparaisse [...], il faut qu'une rupture dans le circuit de l'usage, une brèche, une anomalie le fasse sortir du monde, sortir de ses gonds, et il semble alors que, n'étant plus, il devienne son apparence, son image, ce qu'il était avant d'être chose utile ou valeur signifiante³⁴.

À propos de l'anonymat dans son usage, Buren explique qu'il s'agit de « l'anonymat du travail présenté lui-même » et que « ce travail est considéré comme un fonds commun³⁵ ». Il se réfère souvent à la notion du « fond commun » qui désigne « un état de culture, une sensibilité collective » et cette notion vient d'une lecture d'ouvrages de Blanchot : « Quand je parlais d'un "fond commun," cela venait plutôt de Blanchot. Le terme "d'anonymat" signifiait qu'un travail, aussi "génial" soit-il, n'est jamais que la quintessence de certaines de milliers d'idées³⁶. » Le point de vue de Blanchot nourrissait certainement la position des activités plastiques de Buren. Celui-ci explique son interprétation de l'impersonnalité comme suit :

Indiquons tout d'abord qu'il ne s'agit à aucun moment de l'anonymat de celui, celle ou ceux qui présentent ou font ce travail. [...] La neutralité du propos – la peinture comme sujet de la

³⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 61.

³¹ *Ibid.*, p. 86.

³² *Ibid.*, p. 294.

³³ *Ibid.*, p. 280.

³⁴ *Ibid.*, p. 295.

³⁵ « Mise en garde », *É I*, p. 84.

³⁶ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1162.

peinture – élimine tout style et pousse à constater un certain anonymat. Cet anonymat n'est pas un abri, un retranchement privilégié, mais bien *un lieu indispensable au questionnement*. Une « œuvre » anonyme ou plutôt *impersonnelle* (ce mot offrant moins d'ambiguïtés) n'apporte au spectateur éventuel ni réponse, ni réconfort, ni certitude, ni aucun éclaircissement, ni sur lui-même, ni sur l'« œuvre », celle-ci à cet égard ne faisant qu'être. On peut avancer que l'impersonnalité du propos coupe tout ce qu'il est habituel d'appeler communication entre l'œuvre et le spectateur, et ne donnant aucun renseignement, ramène ce dernier en face d'une nécessité fondamentale, c'est-à-dire le questionnement lui-même³⁷.

Ainsi la peinture au degré zéro pour Buren se caractérise-t-elle, d'un côté, par son impersonnalité (ou son anonymat), c'est-à-dire une perte de style et une réduction de la trace individuelle, gestuelle et humaine. Telle impersonnalité se concrétise par une forme neutre et banale qui est retrouvée dans les bandes verticales courantes. De l'autre, il y en a un autre aspect important, c'est qu'au lieu de la réduction du geste expressif dans la peinture, l'artiste vise à réduire totalement la peinture elle-même et à maintenir seulement l'acte de regard du spectateur. Dans son article « Mise en garde³⁸ », en 1969, l'un des premiers textes importants de Buren, l'idée de cette réduction radicale se montre dans la phrase manifestant que la peinture devrait la « *VISUALITÉ de la peinture elle-même*³⁹ », qui vise « la disparition définitive de la peinture en tant que chose visible⁴⁰ ». Pour l'artiste, la peinture au sens strict du terme désigne la partie peinte par l'auteur. Par exemple, dans *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris anthracite* en 1966 (T-II 324 : Fig. 10), elle correspond à une partie peinte en blanc sur les bandes extrêmes gris anthracite, mais pas au tissu rayé blanc. En l'occurrence, le tissu rayé sert justement de fond dont une partie peinte en blanc montre sa propre visibilité. Enfin, l'artiste en est arrivé à ne peindre que les deux bandes extrêmes blanches en blanc après la quatrième manifestation de l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, en septembre 1967. Nous pouvons vérifier l'un de ce type de travaux, *Peinture*

³⁷ « Il pleut, il neige, il peint », *É I*, p. 103-104.

³⁸ Cet article publié dans le catalogue d'exposition *Konzeption/Conception* organisée par Konrad Fischer et Rolf Wedever (à Städtische Museum Leverkusen, 14 octobre-novembre 1969) a été repris et complété dans la « Mise en garde n° 3 » (1970), réécrit dans la « Mise en garde n° 4 » in *Les Lettres françaises* (1970) et a été commenté dans « En regard » (1980).

³⁹ « Mise en garde », *É I*, p. 79.

⁴⁰ « Mise en garde n° 3 », *É I*, p. 119.

acrylique blanche sur tissu rayé blanc et rouge en décembre 1967 sur le site de Daniel Buren⁴¹, ou encore, *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et vert* en mars 1968 (T III-30 : Fig. 20). Bref, l'artiste en arrive à la peinture au degré zéro grâce au fond de la forme neutre et à la partie peinte minimum en même couleur de la bande blanche :

Intervention minimale sur la toile, dictée par elle, dans une relation fondamentale entre le fond et la forme, entre la peinture appliquée et le support très présent. Ce « résultat » minimum m'a amené très vite à considérer non plus ce travail comme *le dernier tableau* ou la *peinture au degré zéro* – but qui jusque-là me semblait celui à atteindre – mais comme le départ d'un bien plus vaste problème⁴².

Par suite de cette opération, la peinture se cache dans le fond banal, en revanche la visibilité de celui-ci reste la même. Ce résultat introduit-il une disparition de la peinture en restant seulement le fond ? Ce fond est-il considéré comme une figure ? Sinon, où est la figure ? Soudainement, le contexte des rayures apparaît au premier plan.

§ 4. L'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

Pour sauter la dernière étape décisive, c'est-à-dire le passage de l'enduisage blanc sur deux bandes colorées à celui sur deux bandes blanches (en réalité, il y a eu encore une étape très importante pour Buren, celle de la découverte du lieu comme art, nous aborderons ce point dans la section suivante), Buren a tâtonné pendant un an jusqu'à la fin de 1967. Même s'il peignait répétitivement les deux bandes extrêmes colorées en blanc et que ces exécutions le coinçaient dans une impasse des activités plastiques, il essayait de trouver un débouché tout en protestant contre l'art déjà établi avec Parmentier, Toroni et Mosset. L'association à quatre Buren, Parmentier, Toroni et Mosset, qui a exécuté quatre manifestations a duré presque un an (de janvier 1967 à novembre 1967).

⁴¹ Cf. SDB :

https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/692/Peinture%20acrylique%20blanche%20sur%20tissu%20rayé%20blanc%20et%20rouge?year=1967&_id=1555258796621

Selon la description de l'œuvre, « Les deux bandes extrêmes blanches sont recouvertes de peinture acrylique blanche au recto. »

⁴² AS, p. 24.

L'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni a tout d'abord pratiqué la *Manifestation n° 0* qui consistait, selon Buren, dans « l'envoi d'une lettre tract en décembre 1966 à tous ceux qui se trouvaient dans les fichiers du milieu artistique français de l'époque⁴³ ». Ensuite, lors de leur *Première manifestation* présentée au Salon de la Jeune Peinture le 3 janvier 1967 (Fig. 12-13), qui a exposé leurs œuvres et les processus de leurs créations, à savoir les bandes verticales (Buren), les bandes horizontales (Parmentier), les empreintes d'un pinceau (Toroni) et un cercle (Mosset), des tracts proclamant leur négation de ce qu'on appelle la peinture ont été distribués et un haut-parleur diffusait dans la salle la voix conseillant au spectateur de « devenir intelligent⁴⁴ ». Janine Warnod, une critique d'art, a alors trouvé que le Salon de la Jeune Peinture voulait « démontrer que dans le contexte de notre époque la peinture telle qu'on l'a toujours conçue, ne peut plus exister » que sous la formule d'une négation⁴⁵. La *Deuxième manifestation* (Fig. 14) du même jour de la *Première manifestation* s'est composée du retrait de leurs œuvres et de la déclaration dans une lettre aux journalistes manifestant qu'ils ne participeraient plus à aucun Salon, et ils l'ont affichée sur le mur après le retrait. Nous voyons bien que leur manifestation produit un contexte particulier autour de leurs œuvres qui accompagne les gestes complémentaires dans le processus de présentation en utilisant des écrits et le média sonore. La *Troisième manifestation* (Fig. 15) le 2 juin 1967 a simplement consisté dans l'exposition de leurs œuvres. Par contre, dans la *Quatrième manifestation* (Fig. 16-17) au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 30 septembre au 5 novembre 1967, organisée dans le cadre de la 5^e Biennale de Paris, en plus de leurs œuvres, ils projetaient des photo-images avec la voix qui dénonçait l'illusion de l'art en mettant en scène un contexte particulier.

Dans la *Cinquième manifestation* (Fig. 18) à la Galerie J en décembre 1967, ils voulaient « pousser plus loin encore dans ce registre du degré zéro et de la répétition systématique, en allant jusqu'à intervenir l'ordre des auteurs, brouillant ainsi l'origine même du travail⁴⁶ ». Notamment, ils ont foncé sur l'impersonnalité de l'œuvre « comme l'entend Maurice Blanchot⁴⁷ », en s'appropriant respectivement le travail fait par un autre. La discussion des

⁴³ AS, p. 38.

⁴⁴ É I, p. 50.

⁴⁵ Jeanine Warnod, « La négation de la jeune peinture », *Le Figaro*, Paris, 5 janvier 1967, réimprimé in *Mot*, M06.

⁴⁶ AS, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

membres pour cette manifestation avait conduit à l'idée de faire une exposition comme s'ils avaient « eu alors quatre œuvres identiques sous la signature de quatre auteurs différentes⁴⁸ ». Malgré la persistance de trois membres dans cette idée, celle-ci a causé une vive opposition de Parmentier et sa désolidarisation du groupe. Il a constaté dans son tract⁴⁹ (Fig. 19) que l'attitude de cette manifestation était de « jouer sur les mots » ou « régressive » par rapport à ce que le groupe avait déjà manifesté, c'est-à-dire « refaire toujours la même toile⁵⁰ ». Même si Buren, Toroni et Mosset avaient pu prévoir que cette manifestation leur aurait apporté la crise d'une « perte de leur identité » comme un suicide, ils auraient soutenu leur manifestation « avec tant de conviction⁵¹ ». Buren analyse cette situation sans issue par la phrase suivante : « On ne jouait pas du tout sur l'impersonnalité d'une œuvre impersonnelle, mais sur un moment d'abnégation de l'auteur⁵² », « l'abnégation qui consiste à “refaire” soi-même le travail répétitif d'un autre⁵³ ». Toutefois, la radicalisation de leurs travaux a alors atteint son apogée, et, depuis ces temps-là, Buren ne peint que les deux bandes extrêmes blanches en blanc comme correspondant à la disparition de la peinture dans le fond.

Jean Clair a par la suite nommé l'association à quatre le « groupe B.M.P.T.⁵⁴ » en 1972 dans le livre *Art en France : une nouvelle génération*. À propos des activités de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni, Clair écrit : « La démarche limite du groupe B.M.P.T. a consisté à institutionnaliser cette réserve [“un insistant monologue de muet⁵⁵”], faisant d'elle le tout de son œuvre. On dira plus facilement : un degré zéro de la peinture⁵⁶. » Plusieurs critiques et historiens d'art utilisent aussi le sigle BMPT pour marquer le mouvement de ces quatre artistes, déployé à l'année 1967. Cependant, Buren refuse toujours ce sigle qui implique les activités terminées et qui est souvent comparé avec le Supports/Surfaces et situé comme le

⁴⁸ AS, p.44.

⁴⁹ Cf. Daniel Buren et Michel Parmentier, *Propos délibérés*, Villeurbanne : Art édition, 1991, p. 144-145.

⁵⁰ Mot, M14.

⁵¹ AS, p. 46.

⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁵³ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁴ Jean Clair, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, p. 16-19, 97-98. Dans la *Cinquième biennale de Paris*, Michel Claura (frère de Buren*) présente les artistes sous le nom du « Groupe Buren, Mosset, Parmentier, Toroni » : Cat. exp., *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 septembre-5 novembre 1967, p. 175 (* cf. Florence Jaillet, *Les écrits de Daniel Buren et la réception de son œuvre*, Thèse, Université Grenoble 2, Vol. 1, 2006, p. 58.) Néanmoins, dans la déclaration de sa désolidarisation du 6 décembre 1967, Parmentier a utilisé le sigle B.M.T. qui ne signifie pas le groupe, mais Buren, Mosset et Toroni. Quand il appelle le groupe, il utilise le mot « Le Groupe Buren-Mosset-Parmentier-Toroni » : *Mot*, M14.

⁵⁵ Le mot de Parmentier, cf. *ibid.*, p. 111, note 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

prédécesseur de courte durée de celui-là. L'artiste conteste la nomination de BMPT que Clair emploie dans la « Lettre ouverte à propos du livre de Jean Clair » en 1973, comme suit : « Notre auteur invente un “Groupe BMPT” qui n’a jamais existé que dans l’imagination débile de la critique parisienne⁵⁷. » En 1974, Buren réagit contre l'article « Le groupe BMPT, la mort supposée de l'art » dans *Art Press* d'Otto Hahn qui a connu Buren depuis 1966, et ils se fréquentaient souvent avec Buren, Mosset, Parmentier et Toroni⁵⁸. Hahn critique assez sévèrement les activités du groupe en utilisant le mot « BMPT⁵⁹ ». Selon lui, « le groupe ne pouvait qu'échouer à ce premier stade – et sur ce point – car il ne faisait que substituer la praxis du gourmet (“une pomme est faite pour être croquée,” écrit Buren) à celle de l'interrogation formelle⁶⁰ ». Buren, Parmentier et Toroni réfutent cet article par une insulte écrite dans « Lettre ouverte à Machin⁶¹ », en 1974. De plus, dans l'entretien avec Charles Le Bouil, Bernard Mazaud et Patrick Jude en 1979, Buren exprime sa contestation sur l'emploi du sigle « BMPT » en ajoutant des reproches implicites à Catherine Millet qui soutenait alors le Supports/Surfaces et qui n'était pas compréhensive envers les activités de Buren : « La résurrection louche d'un groupe appelé à tort et contre sa volonté “BMPT” n'est qu'une tentative pour ignorer ce que fait aujourd'hui Buren, toujours aussi inacceptable ou mieux encore “injustifiable,” comme le titrait si élégamment une critique devenue fameuse depuis, en 1969, dans *Les Lettres françaises*⁶². » La réfutation du sigle « BMPT » par Buren implique des circonstances complexes dans le champ artistique français des années 1960-70 qui était peut-être saisi d'une sorte de l'académisme et de la nostalgie. L'artiste est sensible non seulement au sigle « BMPT », mais aussi au fait inexact concernant l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. En 1980, Buren, Parmentier et Toroni démentent durement par

⁵⁷ « Lettre ouverte à propos du livre de Jean Clair », *É I*, p. 316.

⁵⁸ Cf. Otto Hahn, *Avant-garde : théorie et provocations*, CNAP et Éditions J. Chambon, 1992, p. 172-174, note. Il avait un peu de décalage sur la position esthétique entre Hahn et Buren. Hahn écrit : « J'avais l'impression que le groupe cherchait un porte-parole et j'ai été tenté de le devenir. Mais, Buren déclarait régulièrement : “Warhol ou Bernard Buffet, Martial Raysse ou les peintres de la Butte, c'est la même chose.” Défendant Andy Warhol et Martial Raysse, je ne pouvais souscrire à ce rejet définitif. » Selon Hahn, « Buren était un délicieux paranoïaque qui investit une extraordinaire énergie à développer une logorrhée fondée sur des prémisses discutables. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 397. Cf. aussi Otto Hahn, « Le groupe BMPT, la mort supposée de l'art », *Art Press*, Paris, Hubert Goldet, n° 12, juin/juillet/août 1974, p. 12-14.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ « Lettre ouverte à Machin », *É I*, p. 397.

⁶² « BMPT n'a jamais existé ! ! », *É I*, p. 720. Une critique désigne Catherine Millet. Son article « Buren est-il encore justifiable ? » a été publié dans *Les Lettres françaises* N° 1339, 17-23 juin 1970, p. 27. Dans ce même numéro, Buren a aussi publié son article « Mise au point (Mise en garde n° 4) ».

une lettre ouverte⁶³ le contenu de la phrase notée par Jean-Marc Poinsoy dans le catalogue d'exposition *Claude Viallat* qui dit que « Parmentier propose à VIALLAT de se joindre à eux [Parmentier, Buren et Toroni]⁶⁴ » à la fin de 1966.

§ 5. L'outil visuel, le travail *in situ* et la lecture

Les activités dans l'association avec Parmentier, Toroni et Mosset pouvaient contribuer à une radicalisation de la position artistique de Buren à travers des travaux collectifs et des discussions avec eux. Notamment, des conversations avec Parmentier qui a inconsciemment initié Buren à de nombreuses lectures d'ouvrages français⁶⁵ devaient être profitables à Buren. Parmentier persistait toutefois dans leur doctrine de la répétition de l'œuvre qui ne montre aucun message, en revanche Buren essayait de trouver une autre orientation artistique en même temps que la répétition. Après la fin de l'association à quatre et après le changement de remplissage en blanc des deux bandes extrêmes colorées aux deux bandes extrêmes blanches, Buren a commencé à mettre en question le contexte, « ce que veut dire l'espace par rapport à l'objet qui s'y montre⁶⁶ ». Dès la fin de 1967, il a commencé à exposer ses premiers collages sauvages dans les rues⁶⁷. C'était une véritable rupture pour son travail : celui-ci passe « d'un travail de type "autonome" comme objet de contemplation, à un travail sur des ensembles, dont l'objet reconnaissable, l'outil visuel, perd toute autonomie⁶⁸ ».

Depuis le mois d'avril 1968, il s'est mis à exposer dans les rues de Paris ses rayures dont la partie peinte en blanche est définitivement formalisée en intitulant ces travaux *Affichages sauvages* (Les panneaux apposés par ses rayures comptent approximativement 200 en ce temps-là.⁶⁹ Fig. 21). Les sujets de son travail deviennent les lieux urbains mêmes et ses rayures sont instrumentalisées dans l'intention d'indiquer ces lieux et de guider le spectateur à la lecture de « ce que le regard voit dans le champ de vision⁷⁰ ». Par la suite, il a appelé ses

⁶³ *É* II, p. 776.

⁶⁴ Cat. exp., *Claude Viallat*, Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, 25 février-19 avril 1980, Bordeaux, CAPC, 1980.

⁶⁵ C. Besson, « Naissance de Daniel Buren », *C* II, p. 19.

⁶⁶ *AS*, p. 52.

⁶⁷ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É* I, p. 1170.

⁶⁸ *É* II, p. 196.

⁶⁹ *É* I, p. 266.

⁷⁰ *AS*, p. 26.

rayures disposées dans le lieu « l'outil visuel⁷¹ ». De plus, son travail qui intervient dans l'espace de la ville et de l'architecture est catégorisé comme travail *in situ*⁷² par son terme en soulignant le contexte dans lequel l'œuvre s'inscrit. Alors, pourquoi le contexte a-t-il obtenu une place importante pour son travail ? Dans un premier temps, nous pouvons faire remarquer son expérience de la décoration du mur du bâtiment hôtelier à Sainte-Croix et son étude sur l'art des peintres muralistes mexicains dans sa jeunesse. Dès le début de son parcours, Buren s'est habitué à travailler avec le mur et l'architecture. Cette expérience lui a amené à prendre conscience du support architectural sur lequel sa peinture s'étend et à penser à la question du contexte par rapport à la peinture au degré zéro qu'il a réalisé avec les rayures. L'artiste explique :

De fil en aiguille, j'en suis, très vite, arrivé à travailler sur l'identification de la place de ce signe. J'ai compris que si ce signe était totalement neutre, impersonnel, alors le travail, lui, pouvait devenir extrêmement personnel. C'est le placement du signe, son positionnement qui compte, et ce placement ne peut être que personnel même s'il vise à l'impersonnalité.⁷³

Ainsi ce qui donne la signification de son œuvre s'est-il détourné vers le contexte, plus précisément le lieu urbain. Dans un deuxième temps, dans la seconde moitié des années 1960, il n'existait guère les galeries parisiennes qui voulaient bien accueillir des travaux de Buren qui était l'un des « enfants terribles⁷⁴ ». Pour lui, il n'existait « ni invitations, ni galeries, ni achat, ni aides⁷⁵ » et la France « était une sorte de désert artistico-culturel insondable, replié sur lui-même, aveugle à toutes les innovations qui étaient en éclosion ou se tramaient à l'extérieur ». Donc, Buren était obligé d'exposer ses travaux en dehors de galeries, dans la rue, « la première chose ouverte qui s'offrait à⁷⁶ » lui. Dans un troisième temps, à l'époque de mai 68, la tendance de contestation contre la situation politique, sociale et culturelle augmentait parmi les jeunes Français. L'Internationale Situationniste manifestait ses mouvements depuis

⁷¹ Dans ses textes *Les Écrits I/II*, ce mot apparaît dans « Rebondissements » en 1977 : *É I*, p. 560. Selon la thèse de Florence Jaillet, c'est aussi en 1977 que cette appellation apparaît pour la première fois, mais elle ne note pas la référence : Cf. Jaillet, *Les écrits de Daniel Buren et la réception de son œuvre, op. cit.*, p. 38.

⁷² Dans ses textes *Les Écrits I/II*, ce mot apparaît depuis 1979 : *É I*, p. 672.

⁷³ « Entretien avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1167.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1160.

⁷⁵ *É I*, p. 1468.

⁷⁶ *Ibid.*

la fin des années 1950 en visant la construction des situations alternatives. Selon leur doctrine, réviser le contexte quotidien, c'est-à-dire « une transformation qualitative de la vie quotidienne⁷⁷ » était indispensable. En 1967, Guy Debord a publié l'un de ses livres principaux, *La Société du spectacle*, qui dénonce la société de consommation. Quant aux mouvements des situationnistes, Buren affirme : « C'était sans doute ce qu'il y avait de plus proche de ce qui m'intéressait à l'époque⁷⁸ ». Nous pouvons lier sa pratique des *Affichages sauvages* à « la dérive » situationniste qui articule « psychogéographiques d'une cité moderne⁷⁹ », rapporter l'introduction du lieu urbain dans son travail au « détournement⁸⁰ » de la fonction quotidienne du lieu et associer « l'outil visuel » appliqué sur le panneau publicitaire à la manifestation contre « la société du spectacle » et de consommation.

La mise en valeur du contexte, l'instrumentalisation des bandes verticales qui fait regarder le contexte au spectateur en tant que fond apparent au degré zéro de la forme et la pratique de la peinture neutre qui s'applique sur (ou bien se cache sous) les deux bandes extrêmes blanches en blanc, ces composantes plastiques en sont arrivées à constituer fondamentalement les travaux *in situ* de Buren depuis la fin de 1967 (en décembre 1967, il a pratiqué ses travaux individuels : les envois de papiers rayés en blanc et vert par la poste et les collages des mêmes feuilles sur de nombreux murs de Paris⁸¹).

À propos de la signification de ses rayures, Buren stipule plusieurs fois sa position, en expliquant par exemple qu'elles sont identiques à « un signe quelque part, donnant à voir autre chose que lui-même, de la même façon qu'une flèche sur un mur ne reporte pas à elle en tant que signe à voir⁸² ». Il souligne une fonction déictique de son papier rayé qui se réfère au contexte où il est appliqué. Par suite, la signification de son papier rayé dépend de la relation existentielle avec le lieu, en d'autres termes l'objet réel. En revanche, Buren refuse une autre interprétation qui est de voir ses rayures comme une peinture issue de l'autonomie de l'art : « Jamais, depuis 1967 – il y a trente ans ! – il [l'outil visuel] n'a été utilisé comme une peinture au sens strict du terme, c'est-à-dire comme objet à voir en-soi au détriment de tous

⁷⁷ Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste*, Montreuil : Éditions L'échappée, 2012, P. 54.

⁷⁸ *É II*, p. 826.

⁷⁹ Patrick Marcolini, *Internationale situationniste*, Paris, Arthème Fayard, 1997, p. 55.

⁸⁰ Guy Debord, *Œuvres*, dirigé par Jean-Louis Rancçon, Gallimard, 2006, p. 221-229.

⁸¹ *É I*, p. 266.

⁸² « En regard », *É I*, p. 731.

les autres⁸³. » Selon son intention artistique, c'est l'ensemble de ses rayures et du lieu investi qui révèle au spectateur « un motif lisible⁸⁴ », une « lecture extrêmement spécifique, culturelle et historique⁸⁵ ». Nous comprenons bien que Buren reconnaît l'aspect indiciel de son travail qui souligne la contiguïté, au lieu de lui attribuer l'aspect iconique. Cependant, est-ce qu'il n'y a réellement pas d'iconicité dans son travail ? Est-ce que son travail *in situ* présente simplement le lieu indiqué, ou bien représente-t-il quelque chose ? S'il représente quelque chose, qu'est-ce que c'est ? Nous aborderons ces points dans les parties suivantes.

⁸³ *É* II, p. 187.

⁸⁴ *Mo*, p. 45.

⁸⁵ *AS*, p. 24-25.

Chapitre 2. Les années 1970

Après le détournement de la position sur son travail, c'est-à-dire celui du travail de type autonome au travail *in situ*, Buren s'investit à poser des questions plastiques sur une grande quantité de contextes. Ces entreprises produisent plusieurs variétés de travaux plastiques, malgré la fixité de la forme de ses rayures. Dans ce chapitre, nous aborderons quelques travaux de Buren des années 1970 pour passer en revue leurs caractéristiques.

§ 1. Vers les contextes (travail *in situ*)

À partir des années 1970, les travaux de Buren commencent à montrer de nombreuses diversités en fonction de contextes dans lesquels il intervient. De 1968 à 1973 ses *Affichages sauvages* sont dynamiquement déployés dans de nombreux endroits mondiaux, à Paris, à New York, à Turin, à Naples, à Bernes, à Kyoto, etc. Les types de lieux sur lesquels Buren agit se diversifient : ses rayures sont appliquées sur l'extérieur et sur l'intérieur de la galerie ou du musée, sur des marches d'escalier, sur des façades d'immeubles, sur des portes de train, sur des socles de statues, sur des panneaux portés par des hommes et des femmes, sur des voiles de bateaux sur le lac, sur des stores de restaurant, sur des drapeaux sur des toits de Paris, etc. À l'opposé des galeries en France dont l'ambiance ne favorise pas les activités de Buren à cette époque, certaines galeries étrangères (Wide White Space à Anvers, Konrad Fischer à Düsseldorf, Sperone à Turin, etc.) soutiennent les expositions de Buren. Dans l'une de ces galeries, Wide White Space, l'artiste a exposé son *Travail in situ* cinq fois pendant cinq ans (de 1969 à 1974⁸⁶) toujours à la même manière (le même principe et le même endroit) (Fig. 26). Sauf la couleur des bandes que la galeriste a choisie chaque fois, l'artiste a appliqué sans interruption le papier rayé de la même hauteur et de la même largeur sur le même endroit, à savoir l'intérieur et l'extérieur de la partie inférieure de la galerie. Donc, ce qui change dans ces travaux, c'est non seulement sa couleur, mais aussi l'aspect physique alentour et les circonstances sociales et historiques, y compris celles du spectateur au cours du temps. Le

⁸⁶ Cette année en 1974, la Wide White Space avait changé son adresse et elle a fermé sa porte en 1976.

changement du contexte historique, notamment celui de la compréhension commune de l'art contemporain, laquelle évolue tout le temps, aurait exercé une influence sur la saisie de ces travaux par le spectateur. Dans ces travaux, l'artiste révèle des éléments contextuels qui servent de constituants artistiques : recto/verso, intérieur/extérieur, lieu culturel/lieu quotidien, maintenant/avant-après, enveloppant/enveloppé, etc. Jean-François Lyotard nomme ces constituants les « opérateurs⁸⁷ de la vision de l'art⁸⁸ » en leur faisant signifier les agents circonstanciels qui effectuent les conditions du visible et du regard, suivant le jeu de langage chez Ludwig Wittgenstein. D'après Lyotard, « les lieux et les moments sont [...] les opérateurs anonymes situant le vu et le voyant comme des instances complémentaires⁸⁹ » et les rayures de Buren, c'est-à-dire « une phrase plastique [...] consiste dans un arrangement d'unités visibles qui appartiennent à ce que l'on appelle par analogie le code de la perception visuelle⁹⁰ ». Nous remarquons que les écrits de Buren appartiennent aussi à l'opérateur intellectuel qui éclaire la position et l'intention artistique de Buren et que dans ses travaux, il y a toujours un croisement du regard et de la lecture : la proposition visuelle « spatio-temporel » incite le regardeur à la lire avec des opérateurs contextuels qui peuvent contenir les écrits de Buren. Lyotard analyse ces circonstances comme suit :

Mais le regardeur s'il s'en tient au seul travail, sans le secours du langage, n'a aucun moyen de dissiper l'équivocité de la pièce, c'est-à-dire de répondre à l'interrogation relative au rapport de la pièce avec le cadre de la porte. En revanche il a toujours la faculté de se laisser interroger par travail DB, car le visible ne peut certes pas répondre à une question, mais il peut faire question, inquiéter, *développer la pensée par truchement de l'organe de la vue*. [...] Or la prise en référence d'un objet sensible par le langage implique :

a – que l'objet n'est plus situé dans l'espace-temps, mais qu'il est situé par des opérateurs linguistiques, y compris spatio-temporels, dans un univers de phrases.

⁸⁷ Lyotard utilise aussi le mot pragmatique pour désigner l'opérateur : Jean-François Lyotard, « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren) », *Critique*, 34, n° 378, novembre 1978, Paris, Édition de Minuit, p. 1082.

⁸⁸ Jean-François Lyotard, *Le travail et l'écrit chez Daniel Buren : une introduction à la philosophie des arts contemporains*, Limoges : NDLR, 1982, p. 15.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

b – la substitution de l'opérateur langagier à la perception sensible s'accompagne de l'emploi d'autres opérateurs qui n'ont pas d'équivalents sensibles : mode, voix, quantité, qualité, relation, etc.⁹¹

Buren a fait paraître de nombreux textes en même temps que ses œuvres dans la première moitié des années 1970. Notamment, de 1969 à 1973, il a publié activement cinq textes principaux, qui déclarent sa position artistique.

(1) « Mise en garde »⁹² : ce texte peut lier l'œuvre *Position/Proposition (Affichages sauvages dans les rues de Düsseldorf et de Krefeld, 30 septembre-7 octobre 1969, Fig. 28-30 [3 octobre 1969])* ; « Mise en garde n° 3 »⁹³ ; « Beware ! »⁹⁴ ; « Mise en garde n° 4 (Mise au point) »⁹⁵. Ces textes traitent de la négation de l'illusion picturale, de l'introduction du réel, de l'impersonnalité de ses rayures et de la proposition artistique qui révèlent le lieu.

(2) « *It Rains, It Snows, It Paints* »⁹⁶ ; « Il pleut, il neige, il peint »⁹⁷ : l'extrait de ce texte français qui traite de la visualité de la peinture et de la nécessité de l'impersonnalité du travail a été publié dans son exposition *Points de vue ou le Corridorscope* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 6 mai-12 juin 1983, Fig. 62).

(3) « Limites critiques »⁹⁸ : ce texte qui argumente sur la relation des limites culturelles y compris le musée avec l'art peut lier son œuvre *Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu* (galerie Yvon Lambert, décembre 1970-janvier 1971, Fig. 31) ; « *Critical Limits* »⁹⁹ :

⁹¹ J.-F. Lyotard, *Le travail et l'écrit chez Daniel Buren*, op. cit., p. 24.

⁹² *É I*, p. 76-88. La première édition dans Cat. exp., *Konzeption/Conception*, dirigé par von Rolf Wedewer et Konrad Fischer, Museum Morsbroich, Leverkusen, 23 octobre-23 novembre 1969, Leverkusen : Städtisches Museum, octobre 1969.

⁹³ *Ibid.*, p. 109-119. La première édition dans *VH101*, Paris, printemps 1970, n° 1, p. 97-103.

⁹⁴ La version anglaise de « Mise en garde n° 3 », *Studio International*, Londres, vol. 179, n° 920, mars 1970, p. 100-104.

⁹⁵ *É I*, p. 120-133. La première édition dans *Les Lettres Françaises*, Paris, 17 juin 1970, p. 26-29.

⁹⁶ La première édition dans *Arts Magazine*, New York, avril 1970, vol. 44, p. 43.

⁹⁷ *É I*, p. 102-105. La version française dans Cat. exp., *Points de vue*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 6 mai-12 juin 1983, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 165-180. La première édition a été publiée dans le document d'exposition, *Daniel Buren, Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu*, Paris, galerie Yvon Lambert, décembre 1970-janvier 1971.

⁹⁹ La version anglaise de « Limites critiques », dans *Five Texts*, New York : John Weber Gallery & London : Jack Wendler Gallery, 1973, p. 43-52.

ce texte a été repris dans le livre *Five Texts* (« Beware ! », « *It Rains, It Snows, It Paints* », « *Standpoints* », « *Critical Limits* », « *Function of the Museum* ») publié lors de l'exposition *Within and Beyond the Frame* (la galerie John Weber, 13 octobre-7 novembre 1973, Fig. 40). Ces œuvres à Paris et à New York, les deux traversent la rue à côté de la galerie.

(4) « *Stationen* »¹⁰⁰ ; « Repère »¹⁰¹ ; « *Standpoints* »¹⁰². Ce texte qui compare par son interprétation le point de vue artistique chez Cézanne et celui chez Duchamp en favorisant le premier peut lier son exposition *Manifestation* (Fig. 32-33) dont les travaux ont été exposés dans de nombreux endroits en Allemagne et au Städtisches Museum à Mönchengladbach en janvier 1971.

(5) « Fonction du musée »¹⁰³ : ce texte qui discute sur le rôle esthétique, économique et mythique du musée peut lier son œuvre *Sanction of the Museum* (Fig. 38) ; « *Function of the Museum* »¹⁰⁴.

Dans la seconde moitié des années 1970, nous pouvons prendre trois textes principaux qui sont caractérisés par les analyses minutieuses de ses œuvres : « À partir de là »¹⁰⁵ lié à l'exposition *À partir de là* (Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 12 novembre-14 décembre 1975, Fig. 46-47), « PH Opéra »¹⁰⁶ lié à l'exposition *PH Opéra* (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 9 janvier 1974-30 juin 1977 [Acte I/II], 6 septembre 1977 [Acte III], Fig. 41) et « Rebondissements »¹⁰⁷ lié à *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux* dans la *documenta 5* (Fridericianum et Neue Galerie, Cassel, 1972, Fig. 36-37).

¹⁰⁰ La première édition (en allemand) de « Repère » dans Daniel Buren, *Position-Proposition*, livre annexe de Cat. exp., *Manifestation*, édité par Städtisches Museum Mönchengladbach, janvier 1971, p. 5-23. Ce livre insère « Repère » et « Limites critiques ».

Cf. <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1948/Position%20-%20Proposition>

¹⁰¹ *É I*, p. 142-159 ; dans *VH101*, Paris, printemps-été 1971, n° 5, p. 28-39.

¹⁰² La version anglaise de « Repère », *Studio International*, Londres, vol. 181, No. 932, avril 1971, p. 181-185.

¹⁰³ *É I*, p. 160-164. La première édition dans Cat. exp., *Sanction of the Museum*, Oxford : Museum of Modern Art, 31 mars-15 avril 1973.

¹⁰⁴ La version anglaise de « Fonction du musée », dans *Five Texts*, *op. cit.*, p. 58-61.

¹⁰⁵ *É I*, p. 439-458. La première édition dans Cat. exp., *À partir de là*, Mönchengladbach : Museum Abteiberg & Bruxelles : Daled et Gevaert, 12 novembre-14 décembre 1975.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 514-549. La première édition dans Cat. exp., *PH Opéra*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, janvier 1974-septembre 1977, Bruxelles : Daled & Gevaert, 1977.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 550-598. La première édition dans *Rebondissements*, Bruxelles : Daled & Gevaert, 1977.

§ 2. Supports/Surfaces

C'est en automne 1970 qu'un certain nombre de ses membres commencent à utiliser le label de Supports/Surfaces en exposant leurs œuvres au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ensuite, en 1971, plusieurs manifestations de Supports/Surfaces ont lieu. Ce groupe unifié sous « une théorie matérialiste fondée sur le marxisme-léninisme¹⁰⁸ » qui est proche des principes de la revue *Tel Quel* (dont le comité de rédaction comprend Philippe Sollers et Marcelin Pleynet) est composé de nombreux membres¹⁰⁹, et beaucoup d'entre eux sont issus du midi de la France. Certains historiens et critiques traitent des deux mouvements artistiques, c'est-à-dire celui (plutôt les manifestations) de l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni et celui de Supports/Surfaces, comme si ces deux mouvements appartenaient à une même lignée des idées artistiques, en situant le premier dans les activités terminées avant le deuxième et en appelant le premier « le groupe BMPT ». Par exemple, en traitant successivement de Supports/Surfaces après du « B.M.P.T. » dans *l'Art en France : une nouvelle génération*, le livre que Buren a fortement critiqué¹¹⁰, Jean Clair ne décrit pas les activités de chacun du « B.M.P.T. », encore qu'il décrive celles de Viallat, de Dezeuse, et de Rouan. Certes, les deux mouvements appartiennent globalement aux travaux abstraits éloignant la trace de l'auteur qui amène une expression du mythe, mais il existe une grande différence entre les deux : alors que l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni exclut le message de l'œuvre, Supports/Surfaces permet théoriquement que l'œuvre porte sur « le signifié (l'idéologie véhiculée et ses processus)¹¹¹ » ainsi que le signifiant. Les œuvres de l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni caractérisent la forme géométrique répétitive mécanisée dans leur refus radical contre l'illusion artistique, en revanche Supports/Surfaces sollicite une expression gestuelle dans sa forme plus ou moins biomorphique qui peut évoquer l'Art informel.

¹⁰⁸ « Support-Surface », *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, 2003, p. 1226.

¹⁰⁹ Les membres sont : André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuse, Noël Dolla, Toni Grand, Christian Jaccard, Jean-Michel Meurice, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, François Rouan, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat.

Cf. Cat. exp., *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre George Pompidou*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 18 mai-30 août 1998, Paris, édition du Jeu de Paume/édition du Centre Pompidou, 1998.

¹¹⁰ « Lettre ouverte à propos du livre de Jean Clair », *É I*, p. 315-319.

¹¹¹ « Position du groupe Supports/Surfaces », dans l'affiche de l'exposition *Art et prospective*, Théâtre de la Cité internationale, 19 avril - 8 mai 1971, in Déborah Laks et al., *Le moment Support/Surfaces*, Saint-Étienne : Ceysson, 2010, p. 296.

D'un côté, Michel Claura déclare les principes artistiques du « Groupe Buren, Mosset, Parmentier, Toroni » dans le catalogue de la *Cinquième Biennale de Paris* (leur *Quatrième manifestation* en septembre 1967) : (1) « l'abandon délibéré de la sensibilité », à savoir « l'illusion, la distraction, la communication » ; (2) leurs œuvres « sont identiques. Il n'y a plus de notion de perfectibilité¹¹² », mais celle de répétition. Parmentier a souligné ces deux principes, lors de sa déclaration de désolidarisation du Groupe en décembre 1967, en dénonçant que l'essai de l'appropriation de l'auteur dans la *Cinquième manifestation* est considéré comme une violation du principe de l'identique.

De l'autre, la position artistique de Supports/Surfaces a été déclarée à l'occasion de l'exposition au musée des Beaux-arts du Havre en 1969 avant l'organisation officielle du groupe :

L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques des spectateurs¹¹³.

De même que l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, Supports/Surfaces condamne l'illusion de toutes sortes, mais son orientation artistique se tourne principalement vers la surface. Dans cette déclaration par laquelle ce groupe assimile la peinture elle-même à la surface, nous pourrions lire une filiation du formalisme de Clement Greenberg, le critique américain marxiste. Mais, contrairement à la poursuite de l'optique pure à laquelle prétend Greenberg, Supports/Surfaces essaie de lier l'idéologie avec la surface à la place de l'illusion. Le groupe considère « la surface comme objet de connaissance¹¹⁴ » en se référant au mot de

¹¹² Cat. exp., *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 septembre - 5 novembre 1967, p. 175.

¹¹³ Didier Semin, « Supports/Surfaces », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/supports-surfaces/>

¹¹⁴ Louis Cane et Daniel Dezeuze, « Pour un programme théorique pictural », dans *Peinture, cahiers théoriques* No.1, 1971, in Déborah Laks et al., *Le moment Support/Surfaces*, op. cit., p. 286.

Louis Althusser¹¹⁵, donc ce qui est signifié par la surface pour le groupe, cela doit être avant toute chose son idéologie que le spectateur ne peut parvenir à lire sans compléments langagiers. En fait, pour expliquer leur idéologie matérialiste, certains membres du groupe ont fondé leur propre revue, *Peinture, cahiers théoriques*, en 1971. Ainsi pouvons-nous confronter la répétition de la forme géométrique sans signifié dans les travaux de l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni avec la surface de la forme biomorphique chargée de l'idéologie dans les travaux de Supports/Surfaces.

D'après des paroles cinglantes de Buren, le mouvement de Supports/Surfaces mettait un obstacle à ses activités en France :

En 1971, des gens qui se connaissaient bien ont créé Support-Surface. Ceux-là ont tout fait pour nous [Buren, Mosset, Parmentier et Toroni] éliminer comme prédécesseurs, et ont dominé la scène pendant au moins 10 ans [...] C'est quand même eux qui tenaient *Art press*, *Tel Quel*. Ils étaient en plus tous directeurs ou professeurs des Beaux-Arts¹¹⁶.

Il est difficile de savoir à quel point nous pouvons évaluer cette phrase, parce qu'il peut exister toujours des luttes d'influence dans n'importe quel domaine. Par exemple, d'après Jean-Michel Meurice, quand le galeriste Jean Fournier a organisé l'exposition *Triptyque* en 1966 (les participants étaient Hantaï, Riopelle, Tapies, Buraglio, Buren, Meurice et Parmentier), qui devait être renouvelée deux fois : « Buren-Parmentier ont poursuivi leur travail de sappe pour exclure Rouan¹¹⁷, puis Buraglio et moi-même, si bien que Fournier a baissé les bras et le projet en est resté là¹¹⁸ ». Même dans les années 1960, il y avait déjà des conflits entre les futures membres de l'association Buren, Mosset, Parmentier, Toroni et ceux de Supports/Surfaces. Lorsque Yvon Lambert, « au début de l'année 1972, ouvre sa galerie aux artistes de Supports-Surfaces et au comité de *Peinture, cahiers théoriques*¹¹⁹ afin de

¹¹⁵ Louis Althusser, « Du "Capital" à la philosophie de Marx », in *Lire le Capital*, Louis Althusser et al., Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 41 : « le processus de production de l'objet de la connaissance se passe tout entier dans la connaissance ».

¹¹⁶ *É* II, p. 331.

¹¹⁷ Cf. *C* II, p. 18. Rouan a été évincé à cause du membre de l'U.E.C.

¹¹⁸ Jean-Michel Meurice, *Plein cadre*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2017, p. 30.

¹¹⁹ Nous trouvons que les rédacteurs majeurs du numéro 1 au numéro 3 étaient Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Marc Devade, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Vincent Bioulès, etc.

réaliser le lancement du numéro 2/3, Daniel Buren quitte le galeriste¹²⁰ », bien que Lambert et Buren aient été « très proches¹²¹ » de 1968 à 1973. Quant à la galerie Daniel Templon, celui-ci lance aussi en 1972 avec Catherine Millet le magazine *Art Press*¹²² qui « soutient largement les artistes de Supports/Surfaces¹²³ », et la galerie organise plusieurs fois les expositions de ses membres dans les années 1970 ainsi que la galerie Yvon Lambert. En contraste avec Supports/Surfaces, Millet a déjà critiqué sévèrement les activités de Buren dans son article « Buren est-il encore justifiable ? », publié dans *Les Lettres Françaises* le 17-23 juin 1970. Cet article basé principalement sur une interprétation superficielle de textes de Buren essaie de prendre des points contradictoires par rapport au « système traditionnel » et ne traite concrètement d'aucune œuvre de Buren. Certes, la critique d'art mentionne l'exposition « 18 Paris IV 70 », organisée par Michel Claura en 1970, mais ce qui y est écrit sont des reproches au principe de l'exposition et une insinuation à la complicité d'initiateurs avec Buren. À propos du texte « Mise en garde » de Buren, Millet critique plusieurs points. Par exemple, elle conteste la notion de travail *in situ* comme suit : « Il est évident que le conditionnement créé par le musée, la galerie, subsiste dans l'esprit de celui qui les fréquente, y compris lorsqu'il se promène dans la rue¹²⁴. » Elle n'a pas tenu compte de questionnements sur l'institution muséale. Quant à Buren, il réagit la même année de manière acerbe à cet article par la « Lettre réponse¹²⁵ » sans entrer dans les détails.

Il doit y avoir eu un esprit de solidarité entre la galerie Templon, *Art Press*, *Tel Quel* et Supports/Surfaces. Par le mot « Templon-Millet-Pleyne¹²⁶ », Buren fait allusion à cette coalition « théorico-politico-artistique¹²⁷ » fondée sur « le marxisme-léninisme¹²⁸ ». Toutefois, les activités du Supports/Surfaces n'étaient pas cohérentes. Dolla, Grand, Saytour, Valensi et Viallat s'en éloignent en diffusant une lettre de scission qui sanctionne Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze à cause de « l'utilisation arbitraire d'une théorie surdéterminée par une

¹²⁰ F. Jaillet, *Les écrits de Daniel Buren et la réception de son œuvre*, op. cit., P. 175, Note 2. Buren reviendra à la galerie Yvon Lambert en 1977. Cf. aussi *É I*, p. 1962.

¹²¹ *É I*, p. 1894.

¹²² Cf. le site de la galerie Templon : <https://www.templon.com/new/gallery.php?la=fr>

¹²³ *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre George Pompidou*, op. cit., p. 167.

¹²⁴ C. Millet, « Buren est-il encore justifiable ? », op. cit., p. 27.

¹²⁵ Cf. « Lettre réponse », *É I*, p. 138-139.

¹²⁶ *É II*, p. 776.

¹²⁷ *É I*, p. 1962.

¹²⁸ « Support-Surface », *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, 2003, p. 1226. <http://www.larousse.fr/archives/peinture/page/1226#t154558>

pratique politique » en 1971¹²⁹, ensuite Bioulès et Dezeuze quittent le comité de rédaction en 1972 à cause d'une instrumentalisation de *Peinture, cahiers théoriques* par la doctrine maoïste telquelienne¹³⁰. Le mouvement de mai 68 laissait par la suite diverses répercussions. Buren déplore une ambiance sombre et fermée des milieux artistiques français dans les années 1970 en prenant un exemple : « *Art Press* a commencé à parler en 1980-1981 de l'*Arte povera*, il y a de quoi tomber par terre !¹³¹ ». En effet, bien que tardivement, le numéro 37 d'*Art Press* en mai 1980 a été spécialement édité pour l'*Avant-garde à l'italienne* dont un article a été rédigé par Germano Celant¹³². Si nous consultons les expositions à la Galerie Templon dans les années 1970, de nombreuses œuvres d'artistes américains appartenant soit à l'Art minimal, soit à l'Art conceptuel, soit au Pop art ont été exposées : Donald Judd, Frank Stella, Richard Serra, Andy Warhol, etc. À côté de ce choix, la présence des artistes français n'était importante. Mais comme une présentation de la galerie le note, elle a défendu certains artistes de Supports/Surfaces : les expositions de Louis Cane, par exemple, ont eu lieu en 1971, 1973, 1974, 1975, 1978 et 1979¹³³. Il semble que les circonstances artistiques en France des années 1970 n'étaient pas favorables au moins pour Buren. Un article « Dossier Daniel Buren » dans la revue *Toponymies* décrit cette situation : « Ce travail [de Buren] est aussi celui qui en France, de la part des artistes, de la critique et de l'institution, a suscité le plus d'hostilités, disons que depuis 10 ans il fait l'objet d'un véritable boycott¹³⁴. »

§ 3. L'affaire Guggenheim

a) La censure

Bien que Buren ait été invité à la *VI^e Exposition internationale* (11 février-11 avril 1971) du Guggenheim Museum et que son plan ait été accueilli par l'organisatrice Diane Waldman¹³⁵,

¹²⁹ *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre George Pompidou, op. cit.*, P. 164 et 166.

¹³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 21.

¹³¹ *É II*, p. 332.

¹³² Germano Celant, « Une histoire de l'art contemporain en Italie », *Art Press*, N° 37, mai 1980, p. 4-12.

¹³³ Cf. *Galerie Templon : 50 years*, Paris, Galerie Daniel Templon, 2016, p. 100-207.

¹³⁴ *Toponymies*, numéro 4/5, dirigé par Jacques Bonnaval et al., Limoges : ARSIC, 1980.

¹³⁵ Le Guggenheim Museum a alors envoyé deux lettres à Buren : l'une a indiqué la hauteur intérieure du musée et l'autre était celle de l'invitation à la *VI^e Exposition internationale*. Cf. *Mot*, C40 et C39. Concernant la première, Waldman explique qu'à propos du projet de l'œuvre de Buren, elle avait montré son scrupule quelques fois au téléphone, mais elle a envoyé le plan du musée que Buren avait demandé en excluant par avance un parti

son œuvre *Peinture/Sculpture* (Fig. 34. Cette œuvre a été enlevée plus tard.¹³⁶) a été censurée au dernier moment après l'inauguration, le 11 février 1971¹³⁷. D'après la description de cette œuvre par Buren¹³⁸, avant l'enlèvement de *Peinture/Sculpture* par le musée sans aucune autorisation de l'auteur, trois minimalistes, Donald Judd, Dan Flavin et Michael Heizer avaient fait pression sur le musée. Alors que la pétition qui exige que l'œuvre de Buren doive être exposée a été bien signée par la plupart des participants¹³⁹ de cette *VI^e Exposition*, sauf Judd, Flavin, Heizer, Walter De Maria et Joseph Kosuth¹⁴⁰, le musée a pris parti pour le côté de la minorité qui avait alors une grande influence sur la scène artistique. Que signifie ce conflit ? Apparemment, on peut trouver une similarité (la répétition de la forme géométrique, l'élimination de la trace humaine, de l'aura ou du mythe, une poursuite de l'impersonnalité, « l'accentuation de l'art comme structure éphémère, le refus du développement formel¹⁴¹ », etc.) entre des œuvres de Buren et celles des minimalistes, mais en fait nous dirions qu'il y a un grand écart entre les deux positions artistiques, notamment celles sur la relation de l'œuvre et du contexte. Alexander Alberro¹⁴², en faisant remarquer la différence entre la position artistique de Buren et celle de minimalistes, souligne plutôt une radicalité de l'œuvre de Buren qui met en question des institutions culturelles. Ensuite, en développant son argument, il en induit que la censure de *Peinture/Sculpture* par le Guggenheim Museum doit avoir consisté à éviter que sa *VI^e Exposition* ne tombe dans la discussion entre des néoconservateurs et des avant-gardistes qui était à l'époque de plus en plus aiguë dans le champ politico-culturel américain. Il est intéressant que la parole de Buren parue dans le *New York Times* la veille de l'inauguration de la *VI^e Exposition*¹⁴³, exprimant que « Je n'ai pas besoin d'un contexte

pris : « The Museum Responds : Statement by Diane Waldman », publié originairement dans *Studio international*, juin 1971, réimprimé in Cat. exp., *The Buren Times in The eye of the storm*, Solomon Guggenheim Museum, New York, 24 mars-8 juin 2005, New York : Guggenheim Museum Publications, 2005, 1B-7. Pourtant, Alexander Alberro confirme par son enquête que : « the organizers had previously fully approved of Buren's installation, which he had described to them in detail » : Alexander Alberro, « The Turn of the Screw : Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition », *October*, Vol. 80, Spring 1997, p. 68.

¹³⁶ Le titre *Peinture/Sculpture* apparaît en 1986. Cf. *É I*, p. 1172.

¹³⁷ Cf. « Absence-présence, autour d'un détour », *É I*, p. 195-201 ; « L'affaire Guggenheim », *É I*, p. 205-207 ; *Mot*, C38-C53.

¹³⁸ *PS*, p. 287.

¹³⁹ Carl Andre a retiré son œuvre de la *VI^e Exposition internationale* pour protester contre les mesures du Guggenheim Museum.

¹⁴⁰ Cf. *Mot*, C44.

¹⁴¹ A. Alberro, « The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition », *op. cit.*, p. 78.

¹⁴² *Ibid.*, p. 57-84.

¹⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 81 et note 82 dans la même page. L'article « Museum Presents Wide Media Range » rédigé par Grace Glueck présente la parole de Buren. Selon Alberro, cet article dans la version régionale a été publié le

culturel pour mon travail, et je pense que les artistes et les musées au sens traditionnel sont obsolètes¹⁴⁴ », a pu mener les autorités (Thomas Messer, le directeur du Guggenheim Museum et ses collaborateurs) du Guggenheim à censurer l'œuvre de Buren dans leur intérêt. Toutefois, nous nous appliquons ici à comparer la position artistique de Buren avec celle de minimalistes.

b) Les circonstances

Peinture/Sculpture était conçu en deux parties : une partie N° 1, un grand tissu de coton de 20 m sur 10 m, visible recto verso, aux rayures verticales alternées blanches et bleues a été suspendu dans l'espace cylindrique du hall central (la rotonde vide) du musée conçu par Frank Lloyd Wright. Cette pièce a été installée le 10 février 1971, mais retirée par le musée avant le 12 février ; une autre partie N° 2, un tissu de coton de 1,5 m sur 10 m, visible recto verso, au même type des rayures colorées aurait dû être installé « au centre de la 88^e rue entre Madison et Fifth avenue¹⁴⁵ ». Cette pièce, le pendant de N° 1, n'a pas été exposée à cause de la censure de N° 1.

Selon Buren, N° 1, « la pièce du Guggenheim était entièrement conçue en fonction de cette architecture-là¹⁴⁶ » et il analyse l'architecture de Wright dont la structure élémentaire est formée par une grande rampe spirale comme suit :

1. De par son développement en spirale, il [le musée] ne sépare plus les œuvres exposées en une série de boîtes juxtaposées et isolées les unes des autres [...].
2. Il développe tout au long de ses sept étages/rampes un pouvoir absolu qui irrémédiablement assujettit tout ce qui s'y laisse prendre/exposer et par là démontre [...] le « musée/galerie n'est pas le lieu neutre [...] » (in *Limites/Critique*, octobre 1970). Que cette architecture apparaisse

10 février (Alberro, *Ibid.*, p. 71, note 60), mais « Late City Edition » de *New York Times* qui contient cet article a été publié le 12 février.

¹⁴⁴ *The Buren Times*, *op. cit.*, 1 B-3 : « I don't need a cultural context for my work, and I think both artists and museums in the traditional sense are obsolete ».

¹⁴⁵ « Absence-présence, autour d'un détour », *É I*, p. 195.

¹⁴⁶ « Entretien avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1172.

puissamment et c'est l'œuvre (faite en vue d'un lieu habituel, cubique, classique) qui disparaît¹⁴⁷.

De ce fait, l'objectif de la pièce *Peinture/Sculpture* consistait à remettre en question cet espace privilégié, par l'installation d'un tissu rayé tout le long de la rotonde vide, c'est-à-dire à « accentuer ce phénomène avec pour la première fois une confrontation directe du regard non sur vide, mais sur quelque chose qui n'offrait rien d'autre que sa propre image¹⁴⁸ ». Par contre, la conception de Messer sur le bâtiment de Guggenheim est assez conservatrice : « l'ensemble de l'exposition vu ici n'est pas facilement imaginable sans la prémisse que le bâtiment a fournie en premier lieu¹⁴⁹ », et cette conception implique aussi « les règles tacites de l'institution artistique, en l'occurrence la coopération¹⁵⁰ ».

D'après Waldman, l'œuvre de Buren obscurcissait la visibilité de nombreuses œuvres dans l'*Exposition*¹⁵¹. Cependant, Alberro met ce point en doute. Parce que, si l'on prend, par exemple, un cas de l'œuvre de Heizer (l'un des artistes qui ont refusé la pétition de Buren) qui projette une diapositive photographique dans un espace fermé situé à la première rampe, on ne peut trouver aucune relation visuelle entre cette œuvre et celle de Buren. De plus, la plupart des œuvres ont été situées dans les espaces intérieurs des rampes du musée que leurs parapets enclosent, sauf celles de Sol Lewitt et Richard Serra qui sont installées sur le plancher du hall. Quant à l'œuvre de Flavin, qui critique Buren fortement, il a installé de nombreuses lampes fluorescentes dans la sixième rampe et Alberro fait remarquer que les lumières émises de cette installation n'ont pas pu atteindre l'autre côté de la rampe à cause du tissu rayé de Buren. Certes, l'œuvre de Buren a pour partie pu barrer la vue qui traverse l'espace cylindrique, mais elle n'a pas pu empêcher le regard du spectateur devant les œuvres. Pourtant, il existait un emprunt (plutôt qu'une appropriation) d'un grand espace qui obligeait sans cesse le spectateur à voir l'œuvre de Buren au lieu de l'espace qui appartenait aussi aux autres œuvres, et cela a causé un certain empiètement psychologique sur les autres œuvres de l'*Exposition*. Messer a

¹⁴⁷ « Absence-présence, autour d'un détour », *É I*, p. 198.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁴⁹ *The Buren Times*, *op. cit.*, 1B-5 : « the entire exhibition as seen here is not easily imaginable without the premise that the building provided in the first place ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, un commentaire fait par l'intervieweuse Barbara Reise : « the tacit rules of the art institution, in this case co-operation ».

¹⁵¹ *Ibid.*, 1B-7.

estimé ce phénomène troublant en utilisant le mot « upstaging¹⁵² ». Par contre, Sol LeWitt dont l'œuvre est située sur le plancher du hall et sous l'œuvre de Buren affirme que « Daniel Buren s'est ingéré dans d'autres œuvres dans le spectacle », et il ajoute : « Cela est une situation courante dans les spectacles de groupe.¹⁵³ » La position de LeWitt fait contraste avec celle de Messer et de Flavin. De plus, comme le fait remarquer Alberro, il y avait quelque chose de fondamental à propos de l'opposition contre Buren en dehors d'un embarras visuel¹⁵⁴.

c) Le travail *in situ* contre « *specific objects* » et contre l'autonomie de l'Art conceptuel

Peinture/Sculpture était la première sculpture de Buren. Celui-ci dit : « elle devenait tridimensionnelle alors même qu'elle était quasi sans épaisseur¹⁵⁵ ». Les œuvres de Buren s'appliquent non seulement sur la surface d'objets dans un lieu, mais parfois s'installent indépendamment (on verra des drapeaux, des voiles de bateaux, des panneaux rayés recto verso, les cabanes éclatées, etc.) Aussi ses travaux se forment-ils en trois dimensions, de même que ceux du minimaliste.

En s'opposant au discours formaliste de Greenberg qui accorde de l'importance à la planéité de la peinture, dans son article, « *Specific Objects* », Judd a soutenu en 1965 une orientation que de nouvelles œuvres à l'époque ont tenté de prendre : « Trois dimensions sont l'espace réel. Cela échappe au problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, l'espace à l'intérieur et autour de marques et de couleurs – cela est un enlèvement de l'une des reliques saillantes et les plus répréhensibles de l'art européen.¹⁵⁶ » Judd fait remarquer deux types de nouvelles œuvres : un type d'œuvres se compose de quelque chose d'unique (une seule chose) et l'autre se compose de quelque chose d'ouvert, d'étendu et d'environnemental. En niant la grande différence entre les deux, il avance que la nouvelle œuvre doit être un objet ou

¹⁵² *The Buren Times*, *op. cit.*, 1B-5.

¹⁵³ *Ibid.*, 1B-7 : « Daniel Buren infringing on other works in the show. This is a common situation in group shows. »

¹⁵⁴ A. Alberro, « The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition », *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁵ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1172.

¹⁵⁶ Donald Judd, « Specific Objects » (en 1965) dans *Complete Writings 1959-1975*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 184 : « Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. »

spécifique¹⁵⁷. Sur ce point, nous pouvons trouver son intention d'exclure la relation interne de l'œuvre, de même que « les formes unitaires » (*unitary forms*) de Robert Morris (un exemple, l'œuvre sans titre à la Green Gallery : Fig. 119) visent à « éviter la division et placer l'œuvre au-delà des Cubistes *retardataires*¹⁵⁸ ». Cette tendance est mise en accusation par Michael Fried par le terme d'« objectité » (*objecthood*) qui consiste en une « forme comme propriété donnée d'objets¹⁵⁹ » et entraîne la théâtralité : « Alors que dans l'art précédent “ce qui doit être reçu de l'œuvre est strictement situé dans [celle-ci],” l'expérience de l'art littéraliste est celle d'un objet dans une *situation* – celle qui *inclut le spectateur* effectivement par définition¹⁶⁰. » Cependant, contrairement à la position de Morris qui favorise l'interrelation phénoménologique de l'œuvre avec l'espace et le spectateur, il semble que Judd s'attache assez exclusivement à l'objet lui-même et que l'espace fonctionne pour lui en tant que cadre indispensable pour soutenir cet objet. Nous pouvons dire que le cube dans *Stack* (Fig. 121) de Judd montre un objet de la structure élémentaire tridimensionnelle, lequel est aussi une analogie de la salle du musée. De ce fait, celle-ci fonctionne à la fois comme support physique et forme répétitive. Dans la *VI^e Exposition internationale*, Judd a exposé deux cylindres concentriques en acier sans titre (Fig. 122), qui reflètent la forme principale du musée. D'un autre côté, l'arrangement des lampes fluorescentes de l'installation de Flavin a aussi présumé le cercle de la rampe du musée. Aussi ces deux cas montrent-ils que l'espace doit être utilisé pour accentuer et soutenir harmonieusement leurs œuvres, les « objets spécifiques ». Or, le travail *Peinture/Sculpture* de Buren est exactement intervenu dans cette structure de la spirale vide du musée qui soutient fondamentalement les œuvres de Judd et Flavin. Toutefois, il semble que Morris, Carl Andre, Richard Serra, etc., qui étaient pour la pétition de Buren ne tiennent pas tellement à ce que l'espace muséal doive soutenir les œuvres en tant que cadre. Ce qui est important pour Morris, c'est la sensation gestaltiste, laquelle est une figure phénoménologique qui comprend l'espace et le spectateur avec l'œuvre¹⁶¹. Même s'il y a

¹⁵⁷ D. Judd, « Specific Objects », *op. cit.*, p. 183-184.

¹⁵⁸ Robert Morris, « Note on sculpture », dans *Minimal art : a critical anthology*, dirigé par Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles & London : University of California Press, 1995, p. 232 : « avoid divisiveness and set the work beyond *retardataire* Cubist ».

¹⁵⁹ Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago & London : The University of Chicago Press, 1998, p. 151 : « shape as a given property of objects ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153 : « Whereas in previous art “what is to be had from the work is located strictly within [it],” the experience of literalist art is of an object in a *situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder* ».

¹⁶¹ R. Morris, « Note on sculpture », *op. cit.*, p. 226.

plusieurs points communs artistiques entre Morris et Judd, la position sur l'espace du premier est plus ouverte que celle du deuxième. Dans le cas des œuvres de Serra, elles se confrontent souvent à l'espace où elles sont installées (son œuvre *Tilted Arc* à Manhattan [Fig. 131] sera censurée par le jugement juridique en 1989). Quant à la pièce *Peinture/Sculpture* de Buren, il y a aussi une théâtralité dans ce travail, mais à la différence d'une objectivité d'œuvres minimalistes, ce qui y est dominant est une manifestation de la nature de géométrie qui géométrise des objets d'alentour d'elle.

Il est aussi intéressant de comparer la position artistique de LeWitt qui a approuvé la pétition de Buren et celle de Joseph Kosuth qui a refusé de signer cette pétition. Alors que dans « *Paragraphs on Conceptual Art* », de 1967, LeWitt constate que « dans l'art conceptuel l'idée conceptuelle est le plus important aspect de l'œuvre¹⁶² », il mentionne que l'art conceptuel doit concilier la matérialité de l'objet : « L'art tridimensionnel de toutes sortes est un fait physique. [...] Tout ce qui éveille l'attention et l'intérêt chez le spectateur dans cette matérialité est un obstacle à notre compréhension d'idées et utilisé comme un dispositif expressif. L'artiste conceptuel voudrait améliorer cette accentuation sur la matérialité autant que possible ou l'utiliser à la façon paradoxale¹⁶³. » LeWitt veut réconcilier l'art conceptuel avec la matérialité. En revanche, la position de Kosuth s'attache au principe de l'autonomie de l'art, l'autonomie de la conception et, par suite, l'art n'existe que pour l'art selon sa manifestation écrite sur l'Art conceptuel dans « *Art After Philosophy* » en 1969. Dans sa pensée, les objets ne comptent pas :

Les formes de l'art qui peuvent être considérées comme les propositions synthétiques sont vérifiables par le monde, c'est-à-dire que pour comprendre ces propositions on doit s'éloigner de la structure de l'art comme une tautologie et tenir compte de l'information « extérieure ». Mais, pour considérer une proposition comme art, il est nécessaire d'ignorer la même

¹⁶² Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », dans *Conceptual art : a critical anthology*, dirigé par Alexander Alberro & Blake Stimson, Cambridge, MA : The MIT Press, 1999, p. 12 : « In conceptual art the idea of concept is the most important aspect of the work. »

¹⁶³ *Ibid.*, p. 15 : « Three-dimensional art of any kind is a physical fact. [...] Anything that calls attention to and interests the viewer in this physicality is a deterrent to our understanding of the idea and is used as an expressive device. The conceptual artist would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as possible or to use it in a paradoxical way. (To convert it into an idea.) »

information extérieure, parce que l'information extérieure (qualités empiriques, à noter) a sa valeur intrinsèque elle-même¹⁶⁴.

Pour Kosuth, « des œuvres d'art sont des propositions analytiques¹⁶⁵ », en d'autres termes elles consistent dans les actes quasi tautologiques sans contexte extérieur, mais elles doivent être présentées « dans le contexte d'art¹⁶⁶ » équivalent à « un état conceptuel¹⁶⁷ ». L'artiste critique même la forme de l'art, en d'autres termes l'existence de l'objet, qui recourt au monde extérieur. Il est très paradoxal que la position de Kosuth présuppose le contexte de l'art, qui est garanti par la neutralité du cadre institutionnel pour assurer son style tautologique conceptuel, malgré la négation du contexte existentiel. Par contre, LeWitt n'insisterait pas sur l'existence du cadre institutionnel en acceptant le monde existentiel. La position de Buren qui dit que « le visible doit primer l'idée¹⁶⁸ » est tout à fait opposée à celle de Kosuth qui prétend l'autonomie de l'art. Buren critique dans « Mise en garde » la position de l'Art conceptuel qui tente d'éliminer l'objet¹⁶⁹ et cause paradoxalement un déploiement d'objets alternatifs peints et photographiques¹⁷⁰. Selon le point de vue de Buren, malgré la déclaration de l'autonomie de l'Art conceptuel, les œuvres de celui-ci dépendent en réalité du support physique et institutionnel du musée.

En un mot, Judd, Flavin, Kosuth et d'autres avaient besoin du cadre artistique institutionnel pour garantir l'autonomie de leurs œuvres à la différence des artistes sympathisants de la pétition de Buren qui pouvaient accepter le contexte existentiel. La pièce *Peinture/Sculpture* de Buren n'est pas seulement intervenue dans la structure centrale de l'architecture du musée, elle a aussi posé des questions sur son statut culturel établi. Avant l'année 1971, l'artiste a déjà écrit ou publié ses premiers textes « Mise en garde » (y compris « *Beware !* »), « *It Rains, It Snows, It Paints* », « Limites critiques », etc., donc il manifestait

¹⁶⁴ Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », dans *Conceptual art: a critical anthology, op. cit.*, p. 168 : « Forms of art that can be considered synthetic propositions are verifiable by the world, that is to say, to understand these propositions one must leave the tautological-like framework of art and consider "outside" information. But to consider it as art it is necessary to ignore this same outside information, because outside information (experiential qualities, to note) has its own intrinsic worth. »

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 165 : « Works of art are analytic propositions. »

¹⁶⁶ *Ibid.* : « within the context of art ».

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 166 : « a conceptual state ».

¹⁶⁸ *É II*, p. 886.

¹⁶⁹ Cf. « Mise en garde », *É I*, p. 77.

¹⁷⁰ Cf. « En regard », *É I*, p. 730.

son orientation artistique en abordant certains points de vue importants qui retenaient plus ou moins des résonances « post-soixante-huitardes¹⁷¹ ». Les points principaux dans ces textes sont les suivants :

(1) La mise en garde contre le discours de ce qu'on appelle l'Art conceptuel qui, pour purifier la conception artistique, tente d'ignorer l'objet, mais sans lequel on ne pourrait exposer cette conception.

(2) La proposition de « la visualité de la peinture elle-même » qui amène le spectateur à regarder l'objet autour de la peinture qui doit s'effacer dans le lieu.

(3) La nécessité de la répétition de la forme, surtout de la répétition de la pratique plastique dans de nombreux contextes (de lieux et de temps).

(4) La nécessité de l'impersonnalité (ou l'anonymat) considérée comme « un fonds commun ».

(5) La nécessité de « la révélation du lieu lui-même comme nouvel espace à décrypter¹⁷² ».

(6) La mise en question sur le rôle du musée et sur les limites culturelles (y compris l'œuvre et son espace). Dans son texte « Fonction du musée », celui-ci est considéré comme un refuge pour les œuvres d'art en camouflant une certaine idéologie sous un semblant de la neutralité :

Que le lieu où l'œuvre est exposée imprègne et marque cette œuvre, quelle qu'elle soit ou bien que l'œuvre elle-même soit directement — consciemment ou non — faite pour le Musée, le résultat est que toute œuvre présentée dans ce cadre, qui ne pose pas explicitement le rôle que ce cadre joue par rapport à l'œuvre, agit dans l'illusion d'un « en soi » ou d'un idéalisme (que l'on pourrait rapprocher de l'art pour l'art) qui met à l'abri – et ce, totalement – de toute rupture¹⁷³.

¹⁷¹ Michel Parmentier, *Propos délibérés*, Lyon, Art édition, 1991, p. 134.

¹⁷² « Mise en garde », *É I*, p. 85.

¹⁷³ « Fonction du musée », *É I*, p. 163.

Les positions des points (3) et (4) chez Buren partagent celles des minimalistes, mais, quant au point (6), la position de Buren s'éloigne de celle dans la notion de « specific objects ». Bien qu'il y ait une similarité entre les travaux de Buren et ceux de certains minimalistes concernant la forme géométrique, mécanisée et répétitive et l'impersonnalité (l'anonymat) que Barbara Rose a fait remarquer comme caractère du « *Minimal Art*¹⁷⁴ », la position de Buren qui pose des questions sur le support institutionnel du musée se différencie remarquablement de la position artistique de Judd, Flavin, Kosuth et autres. Miwon Kwon analyse la différence entre les deux positions sur le contexte de l'œuvre comme suit :

Guidées par la réflexion contextuelle de Minimalisme, des formes diverses de la critique institutionnelle et de l'Art conceptuel développaient un autre modèle de spécificité de site qui contestait implicitement contre « l'innocence » de l'espace et la supposition accessoire du sujet universel du regardeur (quoique l'on soit dans la possession d'une chair corporelle) comme appuyé dans le modèle phénoménologique. [...] En outre, tandis que le minimalisme contestait contre l'hermétisme idéaliste de l'objet d'art autonome en détournant sa signification sur l'espace de sa présentation, la critique institutionnelle compliquait plus ce déplacement en mettant l'accent sur l'hermétisme idéaliste de l'espace de présentation lui-même¹⁷⁵.

Malgré l'inclusion de l'espace de l'œuvre, certains minimalistes, tel Judd, considèrent que l'espace doit servir à leur objet autonome (là-dessus, il n'y a pas de grande différence entre le cadre de la peinture et l'espace de l'objet présenté). Par contre, pour Buren le contexte doit être présenté, questionné et lu avec l'objet arrangé (dans ce cas le tissu rayé) en tant qu'œuvre proposée. La mise en question sur le contexte physique et culturel peut se rattacher au questionnement politique comme Buren l'explique dans « Limites critiques » : « L'art, quel qu'il soit, est exclusivement politique. S'impose donc *l'analyse des limites formelles et*

¹⁷⁴ Barbara Rose, « A B C Art », dans *Minimal art : a critical anthology, op. cit.*, p. 280.

¹⁷⁵ Miwon Kwon, « One Place After Another : Notes on Site Specificity », *October*, Vol. 80, Spring 1997, p. 87-88 : « Informed by the contextual thinking of Minimalism, various forms of institutional critique and Conceptual art developed a different model of site specificity that implicitly challenged the "innocence" of space and the accompanying presumption of a universal viewing subject (albeit one in possession of a corporeal body) as espoused in the phenomenological model. [...] Moreover, while Minimalism challenged the idealist hermeticism of the autonomous art object by deflecting its meaning to the space of its presentation, institutional critique further complicated this displacement by highlighting the idealist hermeticism of the space of presentation itself. »

culturelles (et non l'une ou l'autre) à l'intérieur desquelles l'art existe et se débat.¹⁷⁶ » Aleberro souligne ce point politique que les officiels du Guggenheim Museum ont tenté d'éviter.

§ 4. *documenta 5*, John Weber Gallery et autres

a) L'œuvre ou le support ?

En 1972, Buren participe à la *documenta 5* (30 juin-8 octobre), dirigée par Harald Szeemann, et dont les collaborateurs sont, notamment, Johannes Cladders, Klaus Honnef, Konrad Fischer. Son travail intitulé *Exposition d'une exposition, un groupe de 7 pièces* (Fig. 36-37) constituées d'un papier rayé blanc sérigraphié et blanc était installé dans une salle du musée Fridericianum et dans cinq salles de la Neue Galerie. Ses pièces de la Neue Galerie, comme des papiers peints décoratifs pour l'architecture, recouvraient les murs des salles auxquels les œuvres des autres artistes étaient accrochées. Le travail de Buren est celui qui intervient à la fois dans les œuvres des autres artistes et au mur du musée en interrogeant le spectateur sur le statut de l'œuvre et sur le rôle du musée. Dans ces pièces, Lyotard trouve une paire d'opérateurs pragmatiques figure/fond qui sont comparés avec ceux des jeux de langage : « Le même papier rayé tantôt pris comme fond pour des œuvres, tantôt pris comme œuvre¹⁷⁷. » Quant à Buren, il écrit dans le catalogue de *documenta 5*, le texte *Exposition d'une Exposition* qui critique la manière de Szeemann d'organiser la *documenta* par le fait que celui-ci a pris le risque de rendre cette exposition une grande œuvre d'art totale en étiquetant les œuvres présentées. Par contre, Buren affirme clairement le soutien à Szeemann sans lequel il n'aurait pas pu réaliser ses travaux de la *documenta 5*¹⁷⁸. Il est intéressant que, trois ans avant quand l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* à la Kunsthalle de Berne organisée par Szeemann avait eu lieu en 1969, Buren avait volontairement exposé une centaine de ses *Affichages sauvages* (bandes blanches et roses, Fig. 27) dans la rue de Berne sans autorisation de la ville et sans invitation de Szeemann, et dans le cas de la *documenta 5*, Szeemann a officiellement invité Buren comme un rattrapage pour ne pas l'avoir invité à

¹⁷⁶ « Limites critiques », *É I*, p. 180.

¹⁷⁷ J.-F. Lyotard, « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren) », *op. cit.*, p. 1081.

¹⁷⁸ « À propos de Harald Szeemann », *É II*, p. 1276.

l'exposition précédente¹⁷⁹. Cinq ans après la *documenta 5*, en 1977, Buren publiera encore un autre texte analytique de ses travaux intitulé *Rebondissement* qui présente trois lectures possibles sur ses travaux (soit une œuvre d'art, soit une décoration, soit un affichage) en discutant le pouvoir intrinsèque du musée qui arrange un semblant de l'autonomie de l'art :

Comme il y a belle lurette que l'œuvre d'art n'est plus le mur et qu'elle a trouvé son autonomie supposée – autonomie en fait appropriée au marché de l'art (œuvres transportables plus petites, accrochables n'importe où...) – il est curieux de constater cette aveuglante contradiction qu'une partie du mur lui serait nécessaire pour apparaître dans le même moment où ce mur est soi-disant rejeté¹⁸⁰.

Buren refuse une « dichotomie » de l'interprétation que l'on considère son travail *Exposition d'une exposition*, d'un côté, comme l'œuvre d'art, et, de l'autre, comme la décoration, pour la raison que cette « lecture fallacieuse¹⁸¹ » est contraire à son intention de l'œuvre unifiée. Cependant, si le statut de l'œuvre d'art dépend du contexte, nous ne pourrions quand même pas exclure la lecture superposée. Parce que le contexte de la Neue Galerie n'est pas tout à fait identique à celui du musée Fridericianum, même si ces deux lieux de l'exposition sont incorporés dans la même *documenta 5*. Nous pouvons dire à la fois que dans la Neue Galerie, les œuvres des autres artistes sont superposées sur l'œuvre de Buren et que les deux (les premières et la deuxième) sont accrochées au mur de la Galerie. En l'occurrence, nous pourrions considérer les premières comme des œuvres capitales et la deuxième comme une œuvre accessoire, et vice versa. En fait, il y aurait de nombreuses lectures possibles à propos de ce travail de Buren.

b) Dépasser la galerie

Buren pratique souvent le travail qui met en question les limites du musée ou de la galerie en situant son outil visuel à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ces lieux institutionnels : l'exposition de la *Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu*

¹⁷⁹ « À propos de Harald Szeemann », *É* II, p. 1275.

¹⁸⁰ « Rebondissements », *É* I, p. 559-560.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 577.

(Fig. 31), à la galerie Yvon Lambert en 1970, qui accompagne son texte « Limites critiques », est un précurseur de ce type de travail. Ensuite, en 1973, à la galerie John Weber aux États-Unis, l'artiste expose le même type de travail *Within and Beyond the Frame* (Fig. 40) dont dix-neuf tissus rayés rectangulaires blancs et noirs traversent consécutivement l'espace intérieur de la galerie et l'espace de la rue West Broadway. Cette œuvre met en lumière l'existence du contexte qui détermine le statut de l'œuvre en comparant les deux espaces différents. Guy Lelong explique ce point par la phrase suivante : « Il résulte de cette double intégration des deux lieux d'accueil que la distinction traditionnelle entre art et non-art est déplacée, car l'œuvre ne se limite plus à une sorte d'en-soi, mais s'élargit à son propre contexte¹⁸². » De plus, cinq ans après, Buren expose encore la même pièce à la même galerie et sous la même conception, en l'intitulant *Change of Scenery*, en 1978. L'artiste réutilise la pièce de *Within and Beyond the Frame*, et le repeint après. Pour ceux qui ont assisté à l'exposition *Within and Beyond the Frame*, ce qui est en question dans ce travail, c'est un changement du contexte imputé au temps passé « englobant aussi bien que les connaissances, la mémoire, l'histoire, la permanence et l'éphémère, le vieillissement...¹⁸³ ». Mais pour ceux qui regardent cette pièce pour la première fois, c'est une pièce qui met en question la limite spatiale et institutionnelle de la galerie.

c) Le mouvement du corps et la projection des images

En 1976, Buren expose ses œuvres intitulées *To Place, To Transgress* (Fig. 48-54), en utilisant deux galeries situées dans un même bâtiment à SoHo, l'une est la galerie John Weber (Buren utilise encore cette galerie où *Within and Beyond the Frame* avait été exposé) au troisième étage et l'autre est la galerie Leo Castelli au premier étage. « Vue de l'extérieur, la façade de l'immeuble montrait en effet des papiers rayés rouges et blancs collés derrière les quatre fenêtres centrales des premier et troisième étages¹⁸⁴ ». Ces rayures composent une figure extérieure d'un cercle vide inscrite dans un carré. L'œuvre *To Place* appartient à la partie supérieure de ces œuvres, exposée à la galerie John Weber, et l'autre œuvre *To Transgress* appartient à la partie inférieure de ces œuvres, exposée à la galerie Leo Castelli. À

¹⁸² B, p. 42.

¹⁸³ « Change of scenery (1973-1978) », *É I*, p. 634.

¹⁸⁴ B, p. 53.

l'intérieur de ces deux galeries, on voyait aussi les autres formes des papiers rayés appliqués sur leurs murs. Sur le mur opposé aux fenêtres de la galerie John Weber/Leo Castelli, un papier rayé rouge et blanc ayant la forme de partie supérieure/inférieure du cercle était exposé à l'endroit en tant que partie du restant des papiers rayés collés à l'envers sur les quatre fenêtres. De ce fait, on peut unir cette partie sur le mur (vue de l'intérieur) à celle des papiers rayés derrière les fenêtres (vue de l'extérieur) par sa mémoire visuelle et par son mouvement, en formant un rectangle rayé rouge et blanc. La partie inférieure du cercle chez Castelli se joint, par-delà le deuxième étage où la galerie Sonnabend se trouvait (c'est-à-dire *transgress*), à celle supérieure du cercle chez Weber. Ainsi, pour synthétiser l'ensemble de ces œuvres, le mouvement corporel et la projection visuelle jouent un rôle important.

« Le même principe de projection positif/négatif » et de dépassement est aussi adapté aux papiers rayés sur les murs latéraux. « À partir d'une forme triangulaire¹⁸⁵ » du papier rayé blanc et gris¹⁸⁶, sa partie haute à l'endroit était exposée sur l'un des murs latéraux chez Weber et celle négative à l'envers sur l'autre mur latéral (donc, celle-ci à l'envers se voyait discrètement à travers l'épaisseur du papier). De même, une partie en trapèze du papier rayé triangulaire à l'endroit et celle négative à l'envers étaient collées sur les deux murs latéraux chez Castelli. La partie haute de la forme triangulaire au troisième étage pouvait se raccorder à la partie basse en trapèze de la même triangulaire au premier étage dans l'esprit du spectateur par la projection de mémoire visuelle cinétique. Lelong explique qu'une particularité des œuvres de Buren consiste dans le « *déplacement virtuel d'un élément plastique* » réalisé par un regard, et « le regardeur a l'impression de voir s'effectuer un mouvement virtuel, c'est-à-dire, en l'occurrence, une translation *effectuable* par son seul regard¹⁸⁷ ». En d'autres termes, nous pouvons dire que la projection positive/négative de l'outil visuel, c'est-à-dire une opération du découpage et du déplacement de celui-ci, pour que ce qui est à la surface plane ait la profondeur, demande un engagement corporel, un regard cinétique et synthétique du spectateur, autrement dit son expérience phénoménologique. À propos de l'unité de *To Place*, *To Transgress*, nous pouvons prendre un autre point de vue : George Baker considère cette

¹⁸⁵ B, p. 55.

¹⁸⁶ J'appuie la couleur des rayures sur l'article de Susan Cross : *The Buren Times*, op. cit., 3B-4 et 3B-5, 25 mars-8 juin 2005.

¹⁸⁷ B, p. 56.

unité qui « a percé un trou visuel à travers la façade entière du bâtiment de galeries¹⁸⁸ » comme une réponse précise à *Conical Intersect* (Fig. 123) de Gordon Matta-Clark réalisé à Paris en 1975 pour raison des activités parallèles. Le trou virtuel de Buren concernerait non seulement le bâtiment physique, mais aussi la structure institutionnelle de la galerie.

d) Plusieurs types d'affichage

Buren diversifie le style de l'affichage de son outil visuel au-dehors du musée à travers les années 1970. Le travail *Chez Georges* (Fig. 42-43), qui s'installe comme store du restaurant, met en question la différence entre l'objet quotidien et l'objet dans l'art sous le contexte non institutionnel. L'artiste a peint deux bandes blanches recto verso du store (tissu rayé blanc et orange) au-dessus du restaurant en blanc après l'installation de ce store en 1974. Trois ans après en 1977, le store a été remplacé par un autre blanc et bleu et peint sous le même principe. Troisième intervention a été faite en 1992 par le store blanc et vert. Nous analyserons encore ce travail dans le chapitre 12.

Le travail *Seven Ballets in Manhattan* (Fig. 44) présentait, en 1975, avec la collaboration de la galerie John Weber, les panneaux des rayures ayant des couleurs différentes dans sept endroits à Manhattan où cinq personnes défilaient en portant ces panneaux (une sorte de « *picket-sign* » que l'on appelle la pancarte de manifestation aux États-Unis¹⁸⁹). Le spectateur est forcément incité à poser des questions sur l'intention, le message et les circonstances de ce défilé. La première exposition des panneaux des rayures portés par les hommes intitulée *Les hommes-sandwiches* remonte à 1968, à Paris, et il organisera encore *Seven Ballets in Manhattan*, en 1978, « sans aucun support extérieur¹⁹⁰ ».

Au titre des travaux de Buren présentés dans la nature (ces cas ne sont pas beaucoup), nous pouvons prendre *Voile/Toile-Toile/Voile* (Fig. 45), pratiqué en 1975 sur le lac du Wannsee à Berlin. Buren a fait enverguer ses voiles des rayures blanches et colorées aux mâts des neuf esquifs. Après la régata des esquifs barrés par des enfants, ces pièces étaient exposées à

¹⁸⁸ George Baker, « At the Limits of Sculpture », *Art Journal*, Vol. 60, n° 3, autumn 2001, p. 107 : « bored a visual hole through the entire façade of the gallery building ».

¹⁸⁹ *PS*, p. 292.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 296.

l'Akademie des Künste de Berlin. Le travail *Voile/Toile-Toile/Voile* a été pratiqué à plusieurs reprises : à Genève en 1979, à Thoun en 1983, à Grasmere en 2005, etc.

e) Une rétrospective des expositions du musée

Le travail *À partir de là* (Fig. 46-47) de Buren, en 1975, tire son origine de la notion de la rétrospective qui signifie normalement une présentation récapitulative d'œuvres d'un artiste à travers ses activités, en d'autres termes une historisation du passé d'un artiste. Buren redéfinit la rétrospective comme ce qui « est en Art l'aplatissement de l'histoire réelle, du temps réel ¹⁹¹ ». Après l'exposition *Manifestation* ¹⁹² (Fig. 32-33), au Städtisches Museum à Mönchengladbach en 1971, le directeur du musée, Johannes Cladders, a proposé en 1972 à Buren un thème rétrospectif pour « une nouvelle manifestation à Mönchengladbach ». Ce thème concrétise enfin une rétrospective des activités du musée en s'occupant des expositions présentées lors des huit années précédentes sous la direction de Cladders, du point de vue du rôle de support muséal. « Tissu tendu sur les murs, trois couleurs, bleu au rez-de-chaussée, marron dans l'escalier, rouge au premier étage. L'espace blanc marque l'emplacement d'un tableau, pris au hasard, exposé dans chacune des expositions ¹⁹³ ». Ce travail accentue la structure architecturale du mur de musée qui soutient des tableaux.

f) L'opération du temps

Buren a exposé son travail intitulé *PH Opéra* (peinture horizontale, Fig. 41) pendant 42 mois au palais des Beaux-arts de Bruxelles, de janvier 1974 à septembre 1977. Ce travail dont les lés de tissu rayé blanc et bleu étaient situés sur le plafond du musée en remplacement des vélums jouait un rôle d'une œuvre ayant huit parties et en même temps un rôle du meuble du musée au-dessous duquel de nombreuses expositions ont eu lieu dans cette période-là. Buren a abordé de nouveau, en juxtaposant son travail aux expositions du musée, une question sur le

¹⁹¹ « À partir de là », *É I*, p. 445.

¹⁹² Il y a aussi un autre titre *Position/proposition* que Buren intitule le livre de l'exposition édité par le musée de Mönchengladbach et publié cette année-là. Ce titre est identique à celui de l'exposition à Düsseldorf en 1969, et le travail à Mönchengladbach en 1971 est considéré comme une suite de celui à Düsseldorf. Par ailleurs, le travail à Mönchengladbach est intitulé *Manifestation* : Cf. *E I*, p. 270 et p. 474-475, et *PS*, p. 287.

¹⁹³ *PS*, p. 291.

contexte muséal que le travail *Exposition d'une exposition de 7 pièces* avait déjà expérimentée. Cette fois, le temps qui cause les changements de la situation était plus fortement mis en lumière. Ce travail consiste en trois Actes : le premier Acte présente les mêmes huit pièces accrochées à la même place ; dans le deuxième Acte, des bandes des pièces sont, petit à petit, bande par bande, recouvertes de peinture blanche acrylique jusqu'à ce que toutes les bandes, sauf l'extrême bande bleue, et la place pour l'installation de ces pièces soit changée cinq fois ; le troisième Acte présente les mêmes pièces du premier Acte (réexposition) sans aucune autre œuvre pour deux heures seulement (de 18 à 20 heures le 6 septembre 1977). Selon K. J. Geirland (directeur général de la Société des Expositions), la plupart des artistes et des visiteurs « ne virent pas les vélums de Buren ou les ignorèrent¹⁹⁴ ». Pourtant, dans le deuxième Acte, deux pièces de son travail étaient ôtées après la demande du remplacement des anciens vélums blancs, exigée par des artistes exposants¹⁹⁵. Le livret *PH Opéra*, publié en 1977, qui contient des reproductions photographiques décrit ce travail en détail et présente sa lecture du point de vue de l'auteur comme si ce travail parlait de lui-même et de sa situation.

Lyotard fait remarquer cinq opérateurs pragmatiques de ce travail :

- (1) le médium (Buren recouvre, petit à petit, des bandes de peinture blanche acrylique)
- (2) le support (ses tissus sont tendus horizontalement comme des vélums)
- (3) le sujet qui « est une question, et cette question porte sur la pragmatique entière »
- (4) le lieu d'exposition « qui fait partie de la pragmatique de la visibilité des œuvres plastiques »
- (5) le temps d'exposition (Buren change la durée d'exposition selon l'Acte) : « L'expérience montre que le temps d'exposition fait aussi partie des limites culturelles de la vision¹⁹⁶. »

L'exposition inaperçue de *PH Opéra* dure excessivement longtemps et l'on voit principalement les changements du contexte de ce travail, c'est-à-dire les expositions organisées par musée et les modifications de meubles. Par contre, la durée de l'exposition proprement dite de ce travail (Acte 3) est très courte comme si l'objectif de ce travail ne consistait pas dans cette sorte de l'exposition.

¹⁹⁴ Daniel Buren, *PH Opéra*, Bruxelles, Daled & Gevaert, 1977, p. 3.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 3 et « PH Opéra », *É I*, p. 539.

¹⁹⁶ J.-F. Lyotard, « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres », *op. cit.*, p. 1083.

g) La suppression du côté et la révélation du dessous

L'inauguration du Centre Pompidou date de janvier 1977. Cette année-là, Buren a exposé son travail *Les Couleurs : sculptures* (juin-août 1977, Fig. 55) qui était composé de l'implantation de 15 drapeaux des rayures blanches et colorées (bleu ciel, jaune, orange, rouge, vert) sur des toits de Paris, par exemple sur la Samaritaine, sur le Trocadéro, sur le Grand Palais, sur le Louvre, etc. On voyait ces drapeaux au moyen des longues-vues situées sur trois terrasses du Centre Pompidou. Comme d'habitude, il y avait quelques réactions contre ce travail : par exemple, « Le drapeau qui couronnait le dôme de métal et de verre du Grand Palais a été retiré avant la fin de l'accrochage à la demande du Président de la République du moment qui, de son domicile élyséen, n'en supportait pas la vue¹⁹⁷. » La longue-vue est un moyen de fixer l'attention du spectateur sur le drapeau de Buren que l'on ne peut pas voir à l'œil nu en grossissant l'objet et en éliminant le « champ de latéralité et de voisinage¹⁹⁸ ». Lyotard écrit : « Buren travaille le latéral dans le visuel¹⁹⁹. » Dans ce cas, l'expérience corporelle du spectateur est réduite pour focaliser le champ visuel sur l'objet.

Deux ans après l'inauguration du Centre Pompidou, le travail *Les Formes : peintures* (avril 1979, Fig. 56), acquis en 1977 par le MNAM (Musée national d'art moderne), a été exposé par celui-ci dans le Centre Pompidou. Dans ce travail, cinq tissus rayés blancs et noirs étaient installés sous cinq œuvres des collections permanentes du MNAM. Le spectateur ne pouvait pas voir les pièces de Buren, et seules leurs légendes qui sont rangées au-dessous de celles des œuvres des collections permanentes indiquent la présence des pièces de Buren. Selon Lyotard, « On a compris qu'ici, c'est le verso, l'invu de l'objet visuel même qui est interrogé. Le tableau est une figure plane bidimensionnelle ? Il a pourtant un envers, donc un dessous, c'est un volume, très mince, mais à trois dimensions, élément du volume muséal²⁰⁰. »

¹⁹⁷ Jean-Hubert Martin, « Flottant et caché », dans Daniel Buren, *Les Couleurs : sculptures / Les Formes : peintures*, Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 42.

¹⁹⁸ Jean-François Lyotard, « Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme », dans *ibid.*, p. 34.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

Chapitre 3. Les années 1980-1990

Le style des travaux de Buren qui accordait de l'importance à l'indication du lieu en appliquant son outil visuel sur de nombreux sites dans le monde dans les années 1960 et 1970 multiplie encore ses diversités depuis 1980. C'est-à-dire que son style varie non seulement le choix du contexte, mais aussi la structure plastique du travail lui-même en soulignant une relation avec l'architecture et, parfois, en la transformant en forme originale et géométrique. Notamment, la série de *Cabanes éclatées* et *Les Deux Plateaux* marquent de nouveaux aspects de ses travaux.

§ 1. L'exploration de choses banales

Buren poursuit une exploration de l'invisible qui ne se manifeste pas ordinairement et éveille l'attention du spectateur pour regarder des objets ordinaires. Le travail *Watch the Doors Please!* (Fig. 57) a été présenté à travers la vitrine de la salle « Morton » de l'Art Institute de Chicago aux États-Unis en 1980. Cette vitrine avait été occultée pour ne pas laisser voir le chemin de fer au visiteur jusqu'au moment où Buren y est intervenu. Les spectateurs pouvaient regarder les trains dont les portes étaient attachées par les vinyles rayés (jaune, rouge, bleu, vert, pourpre) dans le paysage encadré par cette vitrine de musée. En même temps, on pouvait aussi regarder « l'ensemble du travail²⁰¹ » de l'extérieur du musée. Buren fait remarquer la différence de la lecture de ce travail entre l'intérieur du musée et son extérieur : pour ceux qui prenaient le train, « il y avait deux façons possibles de la percevoir : soit comme nouveau signe ou signal marquant l'entrée des wagons ; soit comme une décoration au même titre que les décorations du train, par exemple le trait rouge qui souligne la carrosserie. Dans le musée, on ne percevait pas des notions de “signe” ou de “décoratif”²⁰² ». En d'autres termes, dans l'extérieur du musée nous pouvons regarder ou lire une œuvre du point de vue plus flexible que dans le musée, qui permet non seulement l'aspect artistique,

²⁰¹ *ÉI*, p. 1178.

²⁰² *Ibid.*

mais aussi l'aspect utilitaire. La même année, Buren a exposé son travail *Ponctuations, Statue/Sculpture* (Fig. 58) qui s'est déployé dans la ville de Lyon en collant ses rayures rouges et blanches sur les socles de plusieurs statues/sculptures dans cette ville. Son intention dans ce travail a consisté à « désigner ironiquement tout ce qui se passe entre le sol et la statue proprement dite » pour conduire « le passant à questionner la position, le style, le sens d'une telle sculpture²⁰³ » en mettant en avant un cadre de la sculpture. Dans ce travail, Anne Baldassarri trouve une des premières manifestations du « refus de la statuaire²⁰⁴ » qui peut se lier à un de deux principes (refus de la statuaire et la volonté de partir de l'architecture existante) des *Deux Plateaux* au Palais-Royal, une œuvre publique réalisée quelques années après. Pour Buren, ce refus correspond à celui d'« une domination de l'objet par rapport aux spectateurs, aux passants²⁰⁵ ».

En 1982, Buren a organisé le deuxième acte d'une série de performances artistiques, intitulé *Couleurs superposées, Acte II 60'* (Fig. 61) au Laforêt Museum, à Tokyo, dont le premier *Acte* avait eu lieu à Rome. Sur une scène, plusieurs personnes ont collé ou décollé des papiers rayés verticaux de couleurs différentes en maintenant la même ligne de ces bandes suivant les ordres donnés par l'artiste pendant 60 minutes. C'était une représentation d'un tableau éphémère qui « ne se fige jamais²⁰⁶ », mais dont la structure principale est toujours identique aux rayures verticales de 8,7 cm de large.

§ 2. Le volume : l'approche architecturale, les *Cabanes éclatées*, etc.

Le travail *Plan contre-plan* (Fig. 59) que Buren a exposé au musée Haus Esters, en 1982, était une intervention dans l'architecture du style Bauhaus réalisée par Mies van der Rohe en transplantant le plan de l'architecture jumelée du musée Haus Lange. Cette intervention était composée du mur en toile rayée blanche et rouge et de l'ossature en bois, et les trous carrés des murs correspondaient aux fenêtres de la maison Haus Lange ou à ses portes. Ce travail déconstruction/reconstruction de l'architecture du musée incite le spectateur à une déambulation ludique et intriguée en mélangeant l'œuvre et le musée dedans et dehors : « leur

²⁰³ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1206.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 1205.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *PS*, p. 302.

superposition créait une sorte de baroquisme de l'espace. L'effet plastique en était très curieux : l'enveloppe architecturale se trouvait, en certains endroits, elle-même enveloppée par le volume de la pièce en toile²⁰⁷. » Par contre, Michael Asher qui a exposé parallèlement son travail (Fig. 133) au musée Haus Lange a installé les murs blancs reproduits de l'architecture du musée en tournant de 90 degrés son plan original²⁰⁸. Buren et Asher avaient fait chaque travail indépendamment l'un et l'autre sans savoir ce que l'autre faisait. Le résultat était « très étonnant ». Buren exprime à propos d'Asher que : « Mon travail a pu se rapprocher ou croiser celui d'autres artistes, mais Michael est certainement celui dont je me sens le plus proche²⁰⁹. »

En cette même année 1982, Buren a présenté au nouveau musée Abteiberg, à Mönchengladbach, la recreation (*À partir de là...*, Fig. 60) d'une partie de son *À partir de là* de 1975 (Fig. 46-47), une sorte de maquette d'une salle qui a été à l'origine de la naissance de la série des *Cabanes éclatées*. Depuis cette époque, Buren a commencé à créer des objets architecturaux, primitifs et colorés comme une clôture cubique trouée. En 1983, l'artiste a exposé au Musée d'art moderne de la ville de Paris une pièce de long corridor zigzagant aux rayures noires et blanches, accompagnant la lecture vocale d'un texte et de la musique, intitulé *Points de vue ou le Corridorscope* (Fig. 62) équipant de nombreux judas carrés qui servent à regarder les intérieurs, à savoir « tantôt l'architecture environnante, tantôt le dos de la construction elle-même, tantôt des tableaux sortis des réserves²¹⁰ » du musée, « tantôt, à travers une fenêtre préexistante, le dôme des Invalides²¹¹ », etc. Dans son entretien avec Buren, Suzanne Pagé dit : « Le *Corridorscope* de l'ARC en 1983 marquait, me semble-t-il, une évolution notable de votre travail dans le sens de la plasticité, de la monumentalité et de la participation ludique du spectateur. » Et elle reconnaissait « un parti pris esthétique qui semble prendre le pas sur le parti critique²¹² ». Bien que niant sa monumentalité, au sens habituel du terme, Buren accorde que ce travail marquait « un plaisir à entreprendre des constructions en trois dimensions » et engageait le spectateur dans une participation ludique et ajoute : « L'esthétisme n'est pas pour moi la première préoccupation, tant s'en faut, je sais en revanche

²⁰⁷ « Entretien avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1191.

²⁰⁸ Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics : The Work of Michael Asher*, Cambridge, MA : The MIT Press, 2010, p. 160

²⁰⁹ « À propos de Michael Asher », *É II*, p. 1611.

²¹⁰ *É I*, p. 998.

²¹¹ *PS*, p. 303.

²¹² *É I*, p. 1133.

qu'il existe et qu'il faut faire avec, sans l'ignorer. [...] S'il ne détruit pas l'idée en question, il ne peut que lui apporter un plus et pourquoi alors le refuser²¹³. » Ensuite, Buren a réalisé la première pièce de ses *Cabanes éclatées*, intitulé *Site in situ, No. 1* (Fig. 63) à la galerie Konrad Fischer, à Düsseldorf, en 1984. Il a « tenté de construire un site qui est, en fin de compte, une espèce de cabane pour voir et qui peut être vue comme objet sculpture, l'ensemble sculptant littéralement l'espace²¹⁴ ». Ce qui est développé dans cette pièce par rapport à l'*À partir là...* de 1982, qui avait formé aussi une cabane, c'est que la relation entre la cabane et l'espace qui la contient est unifiée par des fragments découpés : « Les morceaux découpés dans les parois de la cabane se trouve projetés, parallèlement au lieu d'origine, sur la première surface rencontrée²¹⁵ ». Ainsi l'intérêt du spectateur se dirige-t-il non seulement vers la pièce avec la force centripète, mais aussi vers la salle du musée avec la force centrifuge. Dans la même année 1984, l'artiste a exposé *La Cabane éclatée No. 2* (Fig. 64) à l'ARCA (Action Régionale pour la Création Artistique) à Marseille. Nous aborderons la série des *Cabanes éclatées* seule dans le chapitre suivant. Parallèlement à des créations d'objets architecturaux qui contiennent des travaux situés, telles des *Cabanes éclatées*, Buren continuait à révéler le lieu banal. En 1985, il est intervenu dans les paysages campagnards à Ushimado situé dans la région ouest du Japon par son outil visuel : le travail *Sha-kkei* qui signifie « emprunter le paysage » a encadré le paysage par l'outil visuel (Fig. 67), et l'autre travail, *L'Arc-en-ciel*, a été composé de nombreux drapeaux rayés sous le ciel.

§ 3. L'intervention architecturale et sculpturale dans une grande surface

Les Deux Plateaux (Fig. 68-69), appelée aussi « Colonnes de Buren », que le gouvernement du président François Mitterrand avait commandé en juillet 1985, fut enfin inauguré en juillet 1986, après cinq mois de la suspension judiciaire qui avait tiré son origine de la plainte de « l'association de riverains renforcée par quarante-sept conseillers d'État²¹⁶ » contre ces colonnes. L'aspect particulier à l'art contemporain de ce travail déclenchait des polémiques médiatico-politiques concernant l'art public, parallèlement au changement de situation

²¹³ *É I*, p. 1134.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 1003.

²¹⁵ *PS*, p. 306.

²¹⁶ *DBP*, p. 48.

politique (les élections législatives de mars 1986 apportent une majorité de droite à l'Assemblée nationale dans un quinquennat de gauche). Parmi les mouvements médiatiques, celui du journal *Le Figaro* qui déployait obstinément sa campagne contre les colonnes de Buren était saillant. *Les Deux Plateaux*, cet ensemble sculptural composé de 260 colonnes arrangées dans un grand damier (3 000 m²) démontrera cependant une réussite plastique par les participations ludiques de visiteurs. Nous aborderons ces colonnes de Buren seules dans le chapitre 5. Quant à l'*Empaquetage du Pont Neuf* réalisé par Christo et Jeanne-Claude en 1985, il avait déjà provoqué des controverses sur des œuvres d'art contemporain et pour accomplir leur projet public ils furent obligés d'attendre une dizaine d'années, mais ils ont remporté de même un grand succès. La même année de l'inauguration des *Deux Plateaux* en 1986, l'exposition du Pavillon français de la 42^e Biennale de Venise a été confiée à Buren²¹⁷. Cette exposition intitulée *Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé* (Fig. 73) présentait une configuration binaire de ce pavillon et a reçu le prix de *Lion d'Or* : « Soit l'espace du pavillon coupé en deux parties égales par le milieu ; l'une, celle de droit en entrant, est travaillée ; l'autre est à peine touchée ou même vierge de tout ajout²¹⁸ ». Selon le commentaire de l'artiste, alors que les réactions des critiques français ont juste mentionné l'obtention du prix, celles de critiques étrangers étaient positives. Buren a exposé la même année une partie de ses anciens travaux de 1965 à 1986, réinterprétés dans un nouveau lieu et dont certaines peintures créées avant 1967 étaient pour la première fois présentées. Cette exposition qui mélange des travaux *in situ* et certaines de ses premières peintures, intitulée *Comme lieu, situation I* (Fig. 74) a été présentée au Nouveau Musée à Villeurbanne et l'exposition suivante (*Comme lieu, situation II*) de la même conception a été présentée au musée des Arts décoratifs l'année suivante en 1987. Des travaux situés, c'est-à-dire des *Cabanes éclatées*, étaient parallèlement déployés à cette époque. Par exemple, le travail *Une enveloppe peut en cacher une autre* (Fig. 76), au musée Rath à Genève en 1989, appartient aux *Cabanes éclatées*. Buren a entouré ce musée par le grand tissu triangulaire rayé blanc et noir tendu sur un châssis en acier

²¹⁷ Buren participe à la Biennale de Venise depuis 1972. 1972 : un vidéo en collaboration avec Gerry Schum ; 1976 : *Vingt-cinq verrières moins une*, dans l'exposition *Ambiente Arte* organisée par Germano Celant ; 1978 : *Trois pièces suspendues* dans la coupole d'entrée du pavillon international ; 1980 : *Quatre-vingt-dix chaises multicolores* dans la cafétéria ; 1984 : *Couleurs Superposées, Acte IV 60'* au théâtre Malibran ; 1986 : *Le pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, au Pavillon Français, (Lion d'Or) ; 1997 : *Diagonale pour 30 tilleuls* située dans l'allée de l'entrée au pavillon italien ; 2007 : en tant que commissaire de l'exposition du Pavillon français confiée par Sophie Calle.

²¹⁸ *PS*, p. 309.

donnant sur chacune des trois faces visibles du bâtiment et il a disposé simultanément les dix cabanes à l'intérieur du musée. « Le travail consistait à créer une sorte d'enveloppe prenant le musée en écharpe²¹⁹. »

§ 4. Le miroir, de multiples couleurs et la transparence

Dans le travail *Arguments topiques* en 1991, qui est composé de diverses pièces, Buren a eu l'occasion de s'investir à l'ensemble de l'ancien entrepôt converti en CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Sa grande nef dans laquelle l'artiste avait senti une puissance architecturale a été occupée par un grand plancher en miroir incliné en reflétant et bouleversant cet espace de l'architecture. Cette pièce intitulée *Dominant-dominé, coin pour un espace, 1465,5 m2 à 11°28'42"* (Fig. 77) a été conçue pour que l'on ne puisse pas se trouver au milieu de l'espace et qu'il soit « tout le temps en train de le dominer visuellement, soit au rez-de-chaussée, soit à travers les loggias qui tournent autour de la grande halle²²⁰ ». En l'occurrence, le miroir jouait un rôle plastique important. La première utilisation du miroir dans les travaux de Buren remonte à l'exposition de groupe en 1973 intitulé *Une exposition de peintures réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question* (Fig. 39) à un appartement désaffecté de la place de Vendôme. Buren avait exposé deux toiles rayées blanches et bleues : l'une ayant 12 m de long par 1 m de haut traversait les pièces de cet appartement « donnant directement sur la place Vendôme en passant au raz du haut des portes ouvertes en enfilade d'une pièce à l'autre²²¹ », dont la salle du milieu équipait un grand miroir qui reflétait cette toile. L'autre ayant 4m de hauteur par 3m de large était accrochée à la boiserie murale. Et la superficie de chaque toile correspondait à celle du miroir. Sa « première utilisation consciente d'un miroir dans la fabrication et le positionnement particulier d'un dispositif consista à l'oblitérer complètement²²² ». Il fabriquait par la suite quelques fois l'outil visuel dans lequel le miroir était incorporé²²³, tel le péristyle de *Pavillon coupé, découpé, taillé*,

²¹⁹ *É I*, p. 1490.

²²⁰ *É II*, p. 20.

²²¹ *Ibid.*, p. 33.

²²² *Ibid.*

²²³ Ce type de fabrication de l'outil visuel débute à 1975. Buren a transformé le miroir dans l'appartement de Cologne de Paul Maenz en outil visuel. Cf. *É II*, p. 33.

gravé qui « est recouvert d'une alternance de miroirs et de bois peint en blanc²²⁴ ». L'artiste assume qu'il a été intrigué par « les matières réfléchissantes [...] depuis fort longtemps » et, notamment, admirant Paolo Uccello, « par le fait que l'une des trois batailles de San Romano, celle qui se trouve au Louvre, dénommée *La contre-attaque de Micheletto da Cotignola*, fût à l'origine, d'après ce que l'on dit [...] entièrement parsemée d'éclat de miroirs²²⁵ ». Les miroirs insérés dans les rayures du péristyle du Pavillon français de la 42^e Biennale de Venise semblent avoir visé un effet d'éclats réfléchissants. En outre, l'artiste emploie aussi le miroir dans le cas de ses *Cabanes éclatées*. Les parois de la *Cabane rouge aux miroirs* (Fig. 80) réalisée au Musée de la Chartreuse à Douai en 1996 et située d'une manière permanente depuis 2006 sont composées des miroirs en reflétant les mouvements des spectateurs à la manière kaléidoscopique.

Dans *Arguments topiques*, Buren se servait des 13 salles et des deux corridors au deuxième étage en plus de la place centrale du bâtiment, et ses rayures colorées et les aplats de couleurs dominant ces espaces. À propos des dispositions plastiques des aplats de couleurs aux corridors (*Vers le Nord, noir et vert*; *Vers le Sud, noir et rouge* (Fig. 78)), Lelong explique : « Ce qui frappe d'abord dans le traitement de ces deux corridors, c'est l'absence de l'outil visuel qui n'apparaît que sur certaines parties des portes qui y sont projetées. Plus précisément, la couleur, jusque-là prise en charge par les bandes de l'outil visuel, se présente sous la forme d'aplats²²⁶. » D'après lui, l'apparition des premiers aplats de couleur remonte à 1987²²⁷, mais il ne précise pas son exemple concret. Si nous nous référons au travail *Arbeiten für Innenräume* (Fig. 75), à la galerie Nikolaus Sonne à Berlin en 1987, nous trouvons les aplats de couleurs, par exemple du rouge sur les murs de la galerie, qui peuvent être comparés aussi aux aplats du *mur s'affiche, 3 couleurs, 4 formes* (Fig. 79). Ces couleurs coexistent avec les rayures noires et blanches, mais elles sont séparées des rayures par les encadrements et nous reconnaissons ces couleurs comme autre élément plastique qui manifeste ses propres qualités visuelles dans la galerie. Quant à des parties du travail *Arguments topiques* aux corridors du Musée d'art contemporain de Bordeaux, ses cloisons découpées en forme de portique se forment totalement sans rayures. Nous apercevons donc dans *Arguments topiques*

²²⁴ *PS*, p. 309.

²²⁵ *É II*, p. 35.

²²⁶ *B*, p. 121.

²²⁷ *Ibid.*, p.153.

un développement plastique du travail de Buren, c'est-à-dire l'utilisation audacieuse du miroir et la présentation simple de teinte uniforme de la couleur.

Buren expose aussi ses premières *Peintures de 1964 et 1965* (Fig. 81) à Renn Espace d'Art Contemporain à Paris en 1996, à côté de sa poursuite des activités sculpturales et architecturales. C'était la première fois qu'une partie rassemblée de ses premières peintures créées avant la découverte de l'outil visuel a été exposée.

Selon le catalogue raisonné chronologique tome XIII de Buren, nous reconnaissons une centaine des œuvres réalisées (88) et des projets conçus (21) par l'artiste de 1997 à 1999, soit pour le musée, soit pour l'espace public, soit pour le théâtre, soit pour les Jeux olympiques en Australie, etc. Un cinquième des projets n'ont pas été retenus, mais ils montrent son dynamisme plastique qui consiste dans l'artefact architectural ou l'aménagement urbain. En 1987 et en 1997, Buren participe au *Skulptur Projekte Münster*. Dans le deuxième cas, il a présenté un grand nombre de flammes triangulaires rayées rouges et blanches sous le ciel de Münster, le travail intitulé *Tel un Palimpseste ou La Métamorphose d'une image* (Fig. 82) qui avait été inspiré par une photographie de l'affiche pour la manifestation de Münster et s'est concrétisé à réactiver une ancienne pièce *Les Guirlandes* à la *documenta 7* de 1982. Ensuite, le travail *Quadriller* (Fig. 83) à la Galerie Ugo Ferranti à Rome, en 1998, montre un des nouveaux éléments plastiques dans les travaux de Buren, c'est-à-dire une transparence qui introduit des « projections générées à partir de la lumière naturelle²²⁸ » par le collage de vinyle auto-adhésif coloré sur la fenêtre (sur la porte vitrée dans le cas de *Quadriller*). Le collage du vinyle coloré ou l'emploi du plexiglas coloré deviendra de plus en plus procédé fréquent dans le travail de Buren pour illuminer l'architecture où il s'investit. L'artiste souligne souvent le mouvement de la forme et de la couleur, « généré par déplacement du soleil dans le ciel²²⁹ ». Les autres éléments plastiques développés sont le quadrillage qui se manifeste remarquablement dans *Les Deux Plateaux* et dans la série de *Cabanes éclatées* et la multiplicité de la couleur qui s'intensifie depuis cette époque-là. La transparence, la forme de grille et le débordement de couleurs se forment à nouveau dans les travaux de Buren et la domination de ses rayures devient secondaire. *Les trois Cabanes éclatées en une ou La Cabane éclatée aux trois peaux* (Fig. 84) à l'Institut d'Art Contemporain à Villeurbanne en

²²⁸ *É II*, p. 1783.

²²⁹ *Ibid.*

1999 montrent aussi cette tendance par excellence. L'artiste décrit : « Cabanes jouant sur vide, le plein, le reflet d'une couleur sur l'autre, la transparence et la superposition des couleurs les unes sur les autres selon le déplacement du spectateur²³⁰. »

²³⁰ CÉ, p. 84.

Chapitre 4. Les *Cabanes éclatées*

Ce chapitre traitera de la série des *Cabanes éclatées* pour examiner certaines particularités qui peuvent être situées à un tournant des activités de Buren. L'artiste classe ces travaux qui débutent en 1984 dans les «travaux situés» qui ont les «dispositifs indissociables d'un environnement, mais qui ont la capacité de s'adapter à un nombre infini de situations différentes²³¹». Il modifie la forme spécifique des *Cabanes éclatées*, c'est-à-dire celle d'un archétype architectural fondamental en fonction du lieu, comme l'on met en scène la même pièce dans des théâtres différents. Quant aux travaux *in situ*, Buren diversifie leurs styles depuis le milieu des années 1980 parallèlement à la production des *Cabanes éclatées*, en leur donnant un volume ou en les unissant avec l'architecture ou l'espace public par l'usage de plusieurs outils tels que des rayures, des plaques de cloisons, des miroirs, des plexiglas colorés, etc. Nous pouvons citer le travail *Arguments topiques* en tant qu'exemple de la conversion d'un musée en travail *in situ*. Par rapport à cette transformation de l'architecture en travail *in situ*, le travail situé consiste à mettre en exposition l'œuvre archétypale et transportable.

§ 1. La répétition et la différence

Alexander Alberro et Nora Alter argumentent sur les *Cabanes éclatées* du point de vue de l'institution muséale dans leur article «Mettre en scène le politique : répétition, différence et les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren²³²». Ils associent les expositions successives de la structure fondamentale architecturale (en comparant celle-ci avec une pièce de théâtre) à la notion de «répétition²³³» et des changements plastiques dans chaque exposition à celle de «différence», en comparant les *Cabanes éclatées* avec la manière de mettre la pièce en scène.

²³¹ *Mo*, 47.

²³² Alexander Alberro et Nora Alter, «Mettre en scène le politique : répétition, différence et les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren», *CÉ*, 10. Cf. aussi l'édition anglaise : «Staging the Political : Repetition, Difference, and Daniel Buren's Cabanes Éclatées», *Grey Room*, No. 40, Summer 2010, Cambridge, MA : The MIT Press, 13.

²³³ Les auteurs se réfèrent à l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Différence et répétition*.

Ils reconnaissent l'« apparition du travail comme moyen de questionnement²³⁴ » et comme mise en scène de la politique, dans un processus de la répétition plastique de Buren. Selon eux, celui-ci pose des questions, par la « déconstruction²³⁵ » 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 de minimalistes qui s'arrangent avec l'espace muséal, du point de vue institutionnel dans un autre article²³⁶ qui traite de la collision entre Buren et des minimalistes tels Judd, 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 « Limites critiques » et « Fonction du Musée », 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 inscrit²³⁷ ». Pourtant, dans l'entretien avec Jérôme Sans, il affirme aussi 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 institutionnel²³⁸. » Par conséquent, il ne nie pas nécessairement 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 semble que ce que la représentation de ces œuvres fait évoquer au spectateur ne serait pas seulement de ce point et qu'il ait une autre étendue. 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 sa fonction et sa particularité.

²³⁴ *É I*, 474.

²³⁵ Selon Buren, « Déconstruire est un effort de recherche, d'intelligence, intuitif ou conscient, un questionnement » : *É I*, 1276.

²³⁶ A. Alberro, « The Turn of the Screw : Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition », *op. cit.*, p. 57-84.

²³⁷ « Limites Critiques », *É I*, 171.

²³⁸ *AS*, p. 162.

§ 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 musée Abteiberg à Mönchengladbach, en 1975²³⁹. 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 des huit années précédentes, et il a conçu son exposition d'après cette optique. L'artiste 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'œuvre²⁴⁰ » « prise au hasard²⁴¹ ». C'était *À partir de là* (Fig. 46-47). Après l'exposition, Cladders a voulu « acheter une pièce pour la collection et le comité d'achat a refusé, ce qui est rarissime²⁴² ». Alors, eu égard aux circonstances où l'on était en train de construire le prochain musée, Buren s'est décidé à faire perdurer une pièce de ses travaux et il a créé un essai de reconstitution transportable de son travail en 1982. Cette œuvre était un nouvel *À partir de là...* (Fig. 60) 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*. De ce fait, nous comprenons 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, No. 1* (Fig. 63), dont les fragments de ses rayures sont attachés sur le mur de la salle a été exposée à la galerie Konrad Fischer à Düsseldorf en 1984. Cette œuvre était 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 et de triangle se trouvaient projetés sur le mur de la salle où l'œuvre était 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 celles-ci sont situées. 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, les fragments de tissu rayé collés sur le mur et l'apparence de la cabane qui expose des châssis

²³⁹ *É* II, p. 441-444.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 441.

²⁴¹ *PS*, p. 291.

²⁴² *Ibid.*, p. 442.

en bois et le verso du tissu rayé ; puis, à l'intérieur de la cabane, il fait face à la clôture du 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* (Fig. 80), située au 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 organique²⁴³. Nous pouvons 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 des fragments découpés de tissu rayé et des ouvertures de la cabane impliquent une connexion ressemblante et contiguë entre la salle d'exposition et la cabane.

§ 3. La mise en abyme : une salle dans une salle

Alberro et Alter font remarquer les « structures artistiques doubles » opérant « l'effet de miroir²⁴⁴ » comme particularité du travail de Buren qui poursuit depuis le début de ses activités, mais il nous faudrait encore examiner cette structure double. Si nous voyons un ensemble de la *Cabane éclatée* et de la salle d'exposition en tant qu'unité de l'œuvre, une cabane cubique se situant dans un cube de la salle forme une sorte de mise en abyme telle qu'une sculpture rayée dans une sculpture rayée, une salle de l'exposition dans une salle de l'exposition ou selon Buren, « un lieu dans un lieu²⁴⁵ ». Laurence Debecque-Michel mentionne aussi une mise en abyme dans les *Cabanes éclatées* lors de l'entretien avec Buren, qui le confirme²⁴⁶. Quant à la mise en abyme de la peinture, André Gide parle, dans son journal en 1893, du miroir dans la peinture qui reflète l'intérieur de la chambre « où se joue la scène peinte », et il cite les exemples du *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* d'Hans Memling (Fig. 99), du *Prêtre et sa femme* de Quentin Metsys (Fig. 100) et des *Ménines* de Diego Velázquez (Fig. 101). Gide considère que cette méthode correspond à la mise d'un blason dans un blason et il reconnaît là

²⁴³ AS, p. 103.

²⁴⁴ A. Alberro et N. Alter, « Mettre en scène le politique », *CE*, p. 9.

²⁴⁵ AS, p. 102.

²⁴⁶ *É* II, p. 444.

une « rétroaction du sujet sur lui-même » en utilisant le terme « mise en abyme²⁴⁷ ». 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*²⁴⁸ ». 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 nous agrandissons 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, telle une relation entre l'image positive et l'image négative ou plus précisément 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 leur superposition. La *Cabane éclatée* liée à la salle de l'exposition par la ressemblance cubique et par la contiguïté du découpage²⁴⁹ a une ambiguïté : elle est une sculpture rayée, ou bien une salle de l'exposition qui supporte des œuvres (le support architectural d'œuvres) ; la structure de la mise en abyme suggérerait une insistance et un questionnement sur ce sujet ambivalent entre l'œuvre et le support. En outre, parallèlement à cette fonction, nous pouvons reconnaître un mécanisme prolongé de la représentation qui s'étend à l'extérieur de l'œuvre à travers l'ouverture. Ainsi la mise en abyme de la *Cabane éclatée* implique-t-elle deux sens du redoublement du sujet : l'un est une répétition de la salle/cube au sens strict du terme que Gide

²⁴⁷ André Gide, *Journal I 1887-1925*, Paris, Gallimard, 1996, p. 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.*, p. 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, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 17 et 21-22.

²⁴⁸ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 16.

²⁴⁹ Du point de vue de Roman Jakobson, la connexion métaphorique et la connexion métonymique seraient simultanément trouvées dans ce cas. Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 43-67.

conçoit, l'autre est une extension du cadre vers le contexte à travers l'ouverture au sens large du terme.

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 par lequel Leon Battista Alberti a comparé la peinture à « la fenêtre ouverte²⁵⁰ ». 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 cadre de la peinture. Michel Foucault cite la phrase de Pacheco, le vieux maître de Velázquez, « L'image doit sortir du cadre²⁵¹. » 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 tableau²⁵² » est une particularité qui se développe dans le domaine de la peinture du XVII^e siècle. Ne pourrions-nous pas trouver la même fonction de prolongement de l'espace pictural comme une fenêtre ouverte dans les ouvertures des *Cabanes éclatées* ?

Le rectangle de l'ouverture des *Cabanes éclatées* symbolise à l'origine d'autres peintures dans *À partir de là*. Il en est de même quand la forme des ouvertures varie. Celles-ci indiquent les tissus rayés découpés et projetés sur le mur de la salle d'exposition (ceux-ci sont présentés comme des peintures) en tant que trace vide après leur éclatement. Buren considère aussi ces ouvertures comme les fenêtres ouvrant la perspective (un lieu de vision)²⁵³. L'ouverture vue de l'intérieur a pour fonction de prolonger l'espace pictural par l'introduction du 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 No. 6 : Les damiers* de 1985 (Fig. 65) montre un aspect qui introduit le paysage extérieur dans son espace pictural intérieur, de même que *Sha-kkei (ou Emprunter le paysage*, Fig. 67), à Ushimado, au Japon. Il 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

²⁵⁰ Leon Battista Alberti, *La peinture*, dirigé par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 83.

²⁵¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.

²⁵² Victor Stoichita, *L'instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 261.

²⁵³ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1189-90.

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 représentation visuelle dans la peinture rayée, l'ouverture de la *Cabane* fait du spectateur flâneur l'objet de sa représentation environnementale.

§ 4. La grille : mettre en question la structure initiale

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 tissus rayés. 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* (Fig. 69) et de l'exposition *Le musée qui n'existait pas* (Fig. 89) qui occupe tout le sixième étage du 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 :

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 au carreau et de la perspective en peinture²⁵⁴.

Si nous consultons une étude de Rosalind Krauss qui traite du modernisme artistique du point de vue de la grille qui souvent apparaît dans la peinture avant-gardiste, à commencer par celle de Mondrian, puis celle de Malévitch, de Reinhardt, de LeWitt, de Ryman..., elle mentionne les deux illusions engendrées par la grille dans l'art moderne. La première illusion, c'est l'originalité de l'avant-garde. Elle est considérée comme une découverte originale d'artistes modernes qui introduisent le plan géométrique, l'anti-naturalité, l'anti-représentation et l'anti-réalité dans la peinture. Mais en réalité, « le droit d'auteur a expiré autrefois dans l'Antiquité et cette figure est, depuis de nombreux siècles, tombée dans le domaine public.

²⁵⁴ Bernard Blistène, « Daniel Buren investit le Centre Pompidou », *MQE*, p. 16.

Structuralement, logiquement, axiomatiquement, la grille *ne peut qu'être répétée*²⁵⁵ ». L'autre illusion, c'est le « statut originaire de la surface picturale. Cette origine est ce que le génie de la grille est censé manifester à nous spectateurs : un indiscutable degré zéro au-delà duquel il n'y a plus ni modèle, ni référent, ni texte²⁵⁶ ». Mais Krauss souligne : « la grille *suit* la surface de la toile et la redouble²⁵⁷ » sans se fondre dans une unité absolue.

Car derrière elle, logiquement antérieur à elle, il y a tous ces textes visuels à travers lesquels le plan borné est collectivement organisé comme champ pictural. La grille résume tous ces textes : des recouvrements quadrillés sur des cartons, par exemple, utilisés pour la transposition mécanique du dessin à la fresque ; ou la grille perspective destinée à opérer le transfert perceptif de trois dimensions à deux²⁵⁸.

Elle fait ainsi remarquer que le statut de grille n'existant que comme origine d'un plan est une illusion. Blistène et Krauss révèlent les deux aspects de la grille : l'un est une forme originelle basée sur la répétition, l'autre est d'une représentation de diverses choses liées avec cette forme originelle.

Quant à la grille de la *Cabane*, la répétition de son ossature carrée représente la sculpture en tant que structure initiale géométrique. Par ailleurs, la structure de la grille cubique semble représenter l'ossature d'exposition du musée en évoquant une architecture. En d'autres termes, nous pouvons dire que cette grille montre d'un côté une grille cubique pure, de l'autre une structure architecturale de la salle d'exposition. Comme nous l'avons vu dans le dernier paragraphe, la mise en abyme du cube de la *Cabane éclatée* indique le lien avec la salle d'exposition, et nous ajouterions que la grille souligne la structure architecturale en tant

²⁵⁵ Rosalind Krauss, « The Originality of the Avant-Garde : A Postmodernist Repetition », *October*, Vol. 18, Autumn 1981, The MIT Press, p. 56 : « the copyright expired sometime in antiquity and for many centuries this figure has been in the public domain. Structurally, logically, axiomatically, the grid *can only be repeated*. » Quant à la traduction, je me réfère aussi au livre suivant : Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 56 : « the originary status of the pictorial surface. This origin is what the genius of the grid is supposed to manifest to us as viewers: an indisputable zero-ground beyond which there is no further model, or referent, or text. »

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 57 : « the grid *follows* the canvas surface, doubles it ».

²⁵⁸ *Ibid.* : « For behind it, logically prior to it, are all those visual texts through which the bounded plane was collectively organized as a pictorial field. The grid summarizes all these texts: the gridded overlays on cartoons, for example, used for the mechanical transfer from drawing to fresco; or the perspective lattice meant to contain the perceptual transfer from three dimensions to two ».

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 le livre *Le musée qui n'existait pas* que la grille de Buren révèle « la structure initiale sous-jacente²⁵⁹ » par le tracé linéaire et sévère en opposant la nature actuelle de l'espace, et qu'elle retire « la notion d'espace ouvert²⁶⁰ ». Cette remarque pourrait s'adapter aussi aux *Cabanes éclatées*.

Si nous prenons un exemple de *La Cabane éclatée No. 9* (Fig. 66) en 1985, elle est considérée comme une autre salle d'exposition du fait que des peintures d'Henryk Stazewski y sont accrochées. La structure réduite et ouverte nous pose 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 (Institut d'art contemporain, Los Angeles²⁶¹) en 2008 (Fig. 134). 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 des dix années précédentes au musée qui n'avait pas de collection, en réduisant cette histoire à la disposition structurale de la grille métallique. Cette plastique labyrinthique a éclairé 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 et respectivement au musée Hans Ester et au musée Hans Lange, dont les deux architectures avaient été conçues et réalisées par Mies van der Rohe. La conception de l'installation d'Asher au Santa Monica Museum of Art est identique à celle d'*À partir de là* de Buren, du fait qu'Asher traite des expositions de la décennie précédente et Buren mentionne ce point²⁶². Une œuvre qui révèle son ossature structurale est considérée comme 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.

²⁵⁹ B. Blistène, « Daniel Buren investit le Centre Pompidou », *op. cit.*, p. 17-21.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Santa Monica Museum of Art a changé son nom pour Institute of Contemporary Art, Los Angeles.

²⁶² *É* II, p. 1611.

Les Formes : peintures (Fig. 56), les travaux des toiles rayées de Buren ont été accrochés au Centre Pompidou en 1979 dans les espaces entre le mur et de différentes peintures connues, à savoir *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 qui sont placées sous les dessous de ces tableaux, 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 de ce point : « 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 présent²⁶³ ». De même que dans *Les Formes : peintures* qui remplacent le mur du musée en révélant la neutralité feinte de celui-ci, dans les *Cabanes éclatées* qui montrent une structure primitive trouée 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 fonctionner²⁶⁴ ». Un objectif des activités de Buren serait de libérer ce système, et il écrit : « 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 culturel²⁶⁵ », en soulignant l'importance de l'autocritique sur l'œuvre de l'artiste même.

§ 5. Le châssis à l'envers et les autres : l'autocritique de l'œuvre et 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 : « *L'histoire de l'art (des formes) c'est l'histoire des*

²⁶³ Benjamin Buchloh, « Le Musée et le monument », dans 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, 1981, p. 16.

²⁶⁴ « Rebondissement », *É I*, p. 551.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 738-739.

“*Rectos*”. L’histoire des “Versos” (Réalité) [...] reste à faire²⁶⁶ » ; de ce fait, nous pouvons considérer 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, toutefois, il fait l’expérience de l’effet contraire, car 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 (c’est-à-dire entre la Cabane elle-même et la projection des éléments sur les murs), 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 explose 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 carrière²⁶⁷.

Il semble que les *Cabanes éclatées* qui exposent à la fois le verso du tableau des rayures à leur extérieur et son recto à leur intérieur nous fassent 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 une autocritique sur son œuvre. Dans son 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 « le supposé invisible ». Le philosophe distingue « le visuel, ce qui se laisse voir actuellement (s’expose), et le visible, ce qui peut se voir » et explique : « Le mode du possible impliquerait la non-vision actuelle. C’est ainsi que le visuel comporterait sinon de l’invisible, du moins des données actuellement non-vues, de l’invu, des données non-données²⁶⁸. » D’après Lyotard, le travail de Buren est une poursuite « pragmatique » de la peinture²⁶⁹ que l’artiste considère comme « le visuel » qui « est scruté jusqu’aux limites du visible, donc du voyant, et du concevable, donc du logique²⁷⁰ ». Le spectateur à l’extérieur de la cabane se situe entre le recto des rayures sur murs et verso de

²⁶⁶ « Limites critiques », *É I*, p. 173.

²⁶⁷ A. Alberro et N. Alter, « Mettre en scène le politique », *CÉ*, p. 8.

²⁶⁸ Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren. What to Paint? Adami, Arakawa, Buren*, trad. par Antony Hudek et al., Leuven : Leuven University Press, 2012, p. 346.

²⁶⁹ Christine Buci-Glucksmann formule une phrase fondée 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, « Lyotard et Buren : relever le voir », *À partir de Jean-François Lyotard*, dirigé par Claude Amey et Jean-Paul Olive, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 164.

²⁷⁰ J.-F. Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren, op. cit.*, p. 374.

celles-ci sur la cabane comme s'il scrutait une épaisseur du papier rayé. Dans les *Ménines* qui, de même que les *Cabanes éclatées*, révèle le verso du tableau, nous pourrions supposer que ce que Velázquez est en train de peindre sur la toile montrant 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 hypothèse où il peint tous les personnages y compris lui-même²⁷¹. En tout état de cause, 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 regards²⁷² le spectateur est introduit dans le monde représentatif, ou que la représentation de la toile lui est confiée. Michel Thévoz explique sur ce point :

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).²⁷³

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

²⁷¹ José López-Rey, *Velázquez painter of painters*, volume I, Köln : Taschen Wildenstein Institute, 1996, p. 214-216.

²⁷² 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.

²⁷³ Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 38.

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

Alberro et Alter valorisent que les *Cabanes éclatées* avancent la stratégie de l'artiste plus loin que l'indication du lieu dans le travail *in situ* :

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 loin²⁷⁴.

L'installation et l'éclatement de la cabane dans un environnement suggèrent « les implications politiquement explosives²⁷⁵ ». Comme la réflexion d'Alberro et Alter l'indique, chez Buren l'indexation dans ses travaux joue un rôle très important. Cependant, ne pouvons-nous pas reconnaître un acte iconique parallèlement à cet acte indiciel motivé par ses travaux ? En effet, les rayures de Buren indiquent un paysage du lieu en tant qu'indice²⁷⁶ grâce à sa force qui attire le regard, et en même temps il semble qu'elles transforment le paysage en signe iconique basé sur la ressemblance quasi identique au paysage même, en l'encadrant et le supportant²⁷⁷. Dans le cas des *Cabanes éclatées*, l'acte représentatif incité par l'indication du tissu rayé qui vise à la fois à la cabane et à la salle d'exposition se superpose à l'acte représentatif de l'encadrement. Par ailleurs, la cabane elle-même représente la salle d'exposition en tant qu'icône/indice. Il y existe aussi une fonction représentative particulière à l'espace théâtral tel que Jean-Marie Gallais qualifie le travail situé de « métaphore du théâtre²⁷⁸ ».

²⁷⁴ A. Alberro et N. Alter, « Mettre en scène le politique », *CÉ*, p. 12.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Les termes, indice et icône sont basés sur la définition de la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Charles Sanders Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce* Volume II, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960, p. 134-173. Nous traitons du point sémiotique dans la partie II.

²⁷⁷ Yasushi Nakamura, « Transformation de la vue *in situ* en signe : le travail de Daniel Buren », *AZUR*, N°15, 2014, Société d'étude de la langue et la culture françaises de l'Université Seijo, p. 1-19 ; « Le support de la vue et le dispositif du jeu et de la réflexion : *Les Deux Plateaux* de Daniel Buren », *AZUR*, N° 16, 2015, p. 67-86.

²⁷⁸ *Mo*, p. 47.

Si nous consultons l'œuvre contemporaine qui traite de la cabane, nous pouvons prendre la série des *Igloos* de Mario Merz. Par rapport à cet espace « défendu²⁷⁹ » et fermé, les *Cabanes éclatées* de Buren sont caractérisées par leurs ouvertures. La cabane qui ressemble 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 lui fait évoquer un petit passage pour déambuler ou un abri de cache-cache. Blistène mentionne, à propos du parcours du spectateur dans *Le musée qui n'existait pas*, 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 précis²⁸⁰. » Et les *Cabanes éclatées* permettent aussi la déambulation théâtrale et arbitraire du spectateur. L'ouverture de la *Cabane éclatée* amène le spectateur à avoir « plusieurs points de vue différents²⁸¹ » en fonction de son mouvement à la différence du champ visuel panoramique dans les premiers travaux de Buren. Selon celui-ci, un tel mécanisme qui incite le spectateur à circuler relève « d'une démarche plus cinématographique que picturale²⁸² », 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 semble qu'il y ait un acte de l'engagement qui introduit le spectateur dans la création de l'œuvre par son mouvement corporel, qui apparaît comme trait caractéristique dans des œuvres minimalistes des années 1960 et que Michael Fried a accusé de théâtralité. 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. Par ailleurs, dans les *Cabanes éclatées*, par le collage des rayures (une forme géométrique répétitive) sur la cabane et sur le mur de la salle du musée, qui entourent le spectateur, l'espace d'exposition peut devenir métaphysique, et le spectateur est amené à prendre conscience du questionnement sur l'œuvre, sur l'espace et sur son propre rôle. Alors, Buren assure que le situationnisme l'intéressait et qu'il y avait un point commun entre ses activités artistiques et les manifestations des situationnistes²⁸³. Nous pourrions interpréter la cabane comme « détournement » de la salle d'exposition et l'ouverture comme mécanisme

²⁷⁹ Ayako Ikeno, « Arte povera and the urban space : from a case of Turin in the nineteen-sixties », *Bigaku (Aesthetics)*, vol. 61(1), No. 236, 2012, The Japanese Society for Aesthetics, p. 114.

²⁸⁰ Blistène, « Daniel Buren investit le Centre Pompidou », *MQE*, p. 57.

²⁸¹ *AS*, p. 103.

²⁸² *É II*, p. 1877.

²⁸³ *Ibid.*, p. 1688.

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, nous remarquons une parenté avec les situationnistes dans les activités de Gordon Matta-Clark qui produit, par exemple les *alternative spaces* dans le Greene Street à SoHo²⁸⁴.

Depuis le milieu des années 1990, 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. Si nous consultons des œuvres aux miroirs d'autres artistes, nous pouvons prendre celles de Dan Graham qui produit de nombreuses installations composées de demi-miroirs depuis les années 1970. Dans *Public Space/Two Audiences* de 1976 (Fig. 127) 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 ses œuvres : « Les pièces sont toujours impliquées dans un aspect psychologique où vous voyez votre propre regard et les regards des autres qui vous regardent²⁸⁵. » Buren souligne aussi le caractère du miroir dans les *Cabanes éclatées* aux miroirs qui montrent les autres autour du spectateur plus que le spectateur lui-même²⁸⁶, et ce commentaire se rattache à celui de Graham. Pour le spectateur des *Cabanes éclatées*, l'emploi du miroir élève profondément sa conscience de voir et d'être vu.

Par ailleurs, Buren explique : « Les miroirs [...], en dehors d'être une manière spécifique sont pour moi et avant tout une couleur²⁸⁷ » et « la couleur, c'est la pensée vive de l'art²⁸⁸ », et il ajoute que la couleur 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 consiste à ce que le regard mobile du spectateur les superpose et produise de nouvelles couleurs mélangées. *La Cabane éclatée aux trois peaux* (Fig. 84) en 1999 est une œuvre qui incarne cette intention. Le

²⁸⁴ Cat. exp., Gordon Matta-Clark, *You Are the Measure*, Whitney Museum of American Art, New York/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 22 February-3 June, June-September 2007, New York : Whitney Museum of American Art, 2007, p. 129.

²⁸⁵ Dan Graham, *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, dirigé par Alexander Alberro, Cambridge, MA : The MIT Press, 1999, p. 145 : « The pieces are always involved with the psychological aspect of your seeing your own gaze and other people gazing at you. » Sur la particularité de l'œuvre de Graham, Claire Bishop fait remarquer une connexion avec « le stade du miroir » de Jacques Lacan : Claire Bishop, *Installation art*, London : Tate Publishing, 2005, p. 72-73. En outre, Graham mentionne qu'il a pris conscience de la théorie de Lacan de lui-même après coup : Dan Graham, *Interviews*, dirigé par Hans Dieter Huber, Cantz, 1997, p. 17.

²⁸⁶ *É* II, p. 445.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 602.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 601-602.

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 mixtes²⁸⁹ », il trouve « les rapports et les nuances qui lui conviennent et qui finalement feront l'œuvre²⁹⁰ ». 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 politiques²⁹¹ ». Toutefois, les travaux de Buren qui évoquent souvent des polémiques culturelles et politiques ne resteraient pas superficiels. Les mouvements du spectateur induits par la structure de déconstruction dans les *Cabanes éclatées* et leurs couleurs pures renouvellent la structure fondamentale de l'espace y compris son institution en se superposant et se liant les uns aux autres. De surcroît, Buren parle d'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.²⁹² » Les *Cabanes éclatées* nous entraînent à un retour vers l'enfance par le terme « cabane » et présentent l'image fragmentée des autres à travers l'ouverture et le miroir et la superposition des couleurs pures.

En résumé, il semble que les *Cabanes éclatées* forment 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. Ensuite, 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 représentation iconique, et sa structure composée de l'envers du tableau et des regards des autres lui fait avoir conscience d'être représenté aux autres spectateurs. 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 lui donne un point de vue libre et une disponibilité de sa déambulation. Il est à la fois

²⁸⁹ *É II*, p. 602.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ B. Buchloh, « Le Musée et le monument », *op. cit.*, p. 22.

²⁹² *É II*, p. 445.

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 de l'exposition. 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 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.

Chapitre 5. *Les Deux Plateaux*

Dans ce chapitre, nous analyserons *Les Deux Plateaux* de Buren, la sculpture publique située dans le domaine patrimonial, en ayant pour objectif de répondre à la question suivante : quelles fonctions cette œuvre permanente opère-t-elle dans une relation avec le lieu et le spectateur ? Nous tiendrons compte des points suivants de cette sculpture publique : premièrement, ce que montrent les deux plateaux des colonnes par rapport au lieu patrimonial ; deuxièmement, la fonction de la grille et de la mise en abyme que les colonnes forment de même que les *Cabanes éclatées* ; troisièmement, une défamiliarisation du lieu patrimonial dans un arrangement des colonnes abstraites, lequel suscite les réflexions du spectateur sur le lieu, sur l'identité de l'œuvre et sur le spectateur lui-même. De surcroît, nous étudierons sur l'aspect social de cette œuvre par un examen de « l'affaire du Palais-Royal ».

§ 1. La description des *Deux Plateaux*

Les Deux Plateaux (Fig. 68-72), une « sculpture monumentale²⁹³ » pour la place du Palais-Royal, est inaugurée en juillet 1986 après cinq mois de la suspension polémique de leur construction. Buren a adapté ses rayures, « l'outil visuel » qui est un seul élément immuable dans ses œuvres, au domaine national des monuments historiques. La cour d'Honneur du Palais-Royal dont la surface mesure 3 000 m² est divisée par 260 divisions du carré au centre duquel une colonne est placée en se suivant à l'axe exact des colonnes doriques de la galerie d'Orléans. La longueur du côté de ce carré qui mesure 319 cm est l'entraxe de la colonnade de la galerie d'Orléans. Dans ce quadrillage, il y a trois rangées métalliques formant deux croix liées (Fig. 72), parallèles aux trois colonnades de la galerie de Chartres, de la galerie des Proues et de la galerie d'Orléans, sous lesquelles trois tranchées sont creusées vers le sous-sol. Les colonnes, autrement dit les « cylindres²⁹⁴ » selon le terme de Buren, ont plus précisément la forme de polygone rayé blanc et noir dont le diamètre est de 60 cm en reprenant celui des

²⁹³ *DBP*, p. 5.

²⁹⁴ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1208.

colonnes de la galerie d'Orléans. Les hauts des colonnes sur le sol varient de 8,7 cm à 62 cm en fonction de bombement du sol, par contre le haut des colonnes implantées sur trois tranchées obliques mesure seulement 319 cm, la même dimension du côté du carré et de l'entraxe de la colonnade de la galerie d'Orléans. L'alignement visuel des sections de colonnes forme deux plateaux : un plateau horizontal qui est composé des colonnes sur l'asphalte et dont la hauteur est égale à celle du piédestal des colonnes de la galerie d'Orléans, et l'autre plateau oblique qui est composé des colonnes sur trois tranchées et « dont la ligne de plus grande pente est sur la diagonale de la cour et qui révèle le sous-sol²⁹⁵ ». De plus, l'éclairage bleu des tranchées et l'éclairage vert et rouge de l'intersection du quadrillage se sont initialement allumés dans la nuit et le son de l'écoulement d'eau au sous-sol se fait entendre²⁹⁶.

Buren explique deux canons principaux des *Deux Plateaux* dans le descriptif de son projet : « Le premier consiste à ne pas ériger de sculpture au milieu de cette cour d'honneur, mais de révéler le sous-sol. Le second vise à inscrire le projet dans la composition architecturale du Palais-Royal qui est essentiellement linéaire, répétitive, tramée²⁹⁷. » À propos du deuxième canon, nous trouvons que l'entraxe (319 cm) et le diamètre (60 cm) des colonnes de la galerie d'Orléans et la hauteur (62 cm) de leur piédestal fondent les dimensions basiques de l'œuvre de Buren. Par surcroît, Guy Lelong souligne les trois principes qui se superposent sur ces canons dans son analyse de l'œuvre : c'est « la virtualité », « l'égalité des dimensions » et « l'activité du chiffre trois²⁹⁸ ». Quant à la virtualité des *Deux Plateaux*, Buren l'explique comme « n'empêchant pas la cour d'Honneur [...] de pouvoir être parcourue par le piéton dans sa totalité, ni l'œil de parcourir l'ensemble architectural environnant²⁹⁹ ». Selon Lelong, l'égalité des dimensions qui est « montrée par les carrés du maillage³⁰⁰ » ajuste la disposition des colonnes à celle des colonnes de la galerie d'Orléans. Ensuite, l'activité du chiffre trois correspond aux trois côtés fermés de la cour d'Honneur, aux trois colonnades qui entourent la cour et aux trois « allées grillagées » de cette œuvre. Ces principes que Lelong dégage par son

²⁹⁵ *DBP*, p. 5.

²⁹⁶ Pendant quelques années, l'alimentation du plan d'eau s'était arrêtée et l'éclairage n'avait pas fonctionné. Après la restauration 2007-2010, la fontaine souterraine et le système électrique ont été réactivés : *Restauration des Deux Plateaux, sculpture in situ de Daniel Buren dans la cour d'honneur du Palais-Royal*, dirigé par l'Oppic (l'Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la Culture), Paris, Dominique Carré, 2011, p. 37-40.

²⁹⁷ *É I*, p. 1097.

²⁹⁸ Guy Lelong, « Les penchants de la lecture », *DBP*, p. 97.

²⁹⁹ *DBP*, p. 5.

³⁰⁰ G. Lelong, « Les penchants de la lecture », *op. cit.*, p. 97.

analyse prouvent certainement une stratégie de Buren pour mieux intégrer son œuvre dans la cour de Palais-Royal.

§ 2. Le support de la vue et le dispositif du jeu corporel

Quant au plateau horizontal constitué de « l’alignement visuel de tous les hauts des troncs de colonnes³⁰¹ » rayées dont la hauteur est identique à celle du piédestal des colonnes de la galerie d’Orléans, il fonctionne en tant que « porteurs de regards³⁰² » qui soutiennent les paysages des patrimoines au Palais-Royal (Fig. 70), c’est-à-dire les paysages des trois côtés de la cour entourés par les bâtiments monumentaux (la façade arrière du Conseil d’État, l’aile Montpensier qui abrite la Comédie Française, le Conseil Constitutionnel et la galerie de Chartres, l’aile Valois qui abrite le Ministère de la Culture et la galerie des Proues) et le paysage des colonnades de la galerie d’Orléans qui se situent entre la cour et le jardin. Ainsi, les colonnes « laissent la place à l’architecture³⁰³ », tels « les “pilotis” dans l’architecture qui ne servent qu’à dégager l’œil³⁰⁴ ». Tandis que le sol de la cour d’Honneur forme un bombement (Fig. 71, BB/DD) qui préexistait, « dû à d’anciennes installations souterraines »³⁰⁵, le plateau virtuel garde un plan horizontal pour bien accueillir des passants. En même temps, Buren considère que les rayures des colonnes « soulignent, indiquent et deviennent partie intégrante de ce lieu ³⁰⁶ ». Aussi les trois fonctions des rayures de Buren apparaissent-elles selon l’intention de l’artiste : la première est celle du support, la deuxième est celle de l’indication³⁰⁷, la troisième est celle de l’intégration, du paysage du lieu. La fonction de l’indication des rayures de Buren correspond à celle de l’indice qui « est dans une relation existentielle avec l’objet qu’il représente³⁰⁸ », et le référent de ses rayures se compose

³⁰¹ *DBP*, p. 5.

³⁰² « Entretien avec Anne Baldassari », *É* 1, p. 1210.

³⁰³ *Ibid.*, p.1210.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 1130.

³⁰⁷ Yasushi Nakamura, « Les rayures comme un support/une indication : L’art de Daniel Buren par rapport au minimalisme », *AZUR*, n° 14, Société d’étude de la langue et de la culture françaises de l’Université Seijo, 2013, p. 41-60.

³⁰⁸ Roman Jakobson, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, 1963, p.179. Jakobson se réfère à la définition du signe de Charles Sander Peirces.

des objets contigus dans l'espace environnant³⁰⁹ : dans *Les Deux Plateaux*, il s'agit plus précisément des colonnes de Buren, des bâtiments qui abritent le Conseil d'État, le Conseil Constitutionnel, la Comédie-Française et le Ministère de la Culture, des colonnades anciennes des galeries des Proues, de Chartres et d'Orléans et du jardin du Palais-Royal. Les rayures de Buren attirent le regard non seulement vers elles à force de leur iconicité, mais aussi vers les alentours d'elles à force de leur indicialité. Elles peuvent devenir tantôt le *fond-indice*, tantôt la *figure/fond-icône* (ce cas correspond à la troisième fonction, l'intégration).

Dans le premier cas, c'est-à-dire le cas où la fonction de support (la première fonction) et celle d'indication (la deuxième fonction) des rayures opèrent ensemble, les colonnes rayées deviennent un soubassement du paysage du Palais-Royal comme un cadre de la peinture qui limite une représentation. Buren explique la fonction d'encadrement de ses rayures en introduisant le mot japonais « *sha-kkei* » (借景), ce qui signifie « emprunter le paysage³¹⁰ ».

Les édifices patrimoniaux qui entourent la cour d'Honneur sont reconstruits ou réaménagés depuis le XIII^e siècle. Par l'insertion de rayures en tant que support visuel, une sorte d'aménagement scénographique, la vue de ces patrimoines peut être séparée de leur contexte historique, et donc leurs identités propres peuvent être ébranlées. L'alignement des troncs de colonnes rayées qui joue un rôle comme une scène théâtrale pour la pièce du paysage du Palais-Royal neutralise son contexte physique.

Arthur Danto parle d'une fonction du déplacement dans l'art que la scène théâtrale offre au spectateur comme une « distance psychique », en faisant la comparaison avec une citation encadrée par le signe des guillemets :

Le périmètre conventionnel qui délimite la scène théâtrale possède donc une fonction analogue à celle des guillemets qui isolent de la conversation normale la phrase qu'ils encadrent, neutralisant son contenu par rapport aux attitudes qu'elle appellerait si elle n'était pas mentionnée, mais, par exemple, assertée³¹¹.

³⁰⁹ Y. Nakamura, « Transformation de la vue *in situ* en signe : le travail de Daniel Buren », *AZUR*, N° 15, Société d'étude de la langue et de la culture françaises de l'Université Seijo, 2014, p. 1-19.

³¹⁰ *É I*, p. 1131.

³¹¹ Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du seuil, 1989, p. 61.

Les rayures de Buren dans *Les Deux Plateaux*, se référant à cet espace en tant qu'indice et le soutenant comme un plateau sur lequel une vue de l'espace se détache, introduisent aussi la distance théâtrale. Cette théâtralité qui empêche le spectateur de se plonger instantanément dans une contemplation de l'œuvre d'art tout en réclamant sa réaction est un des caractères de l'art contemporain, et ce, malgré le reproche contre « la théâtralité d'objectité³¹² » dans l'art minimal fait par Michael Fried qui a l'intention de défendre la pureté de l'art moderniste. Il a dégagé merveilleusement une tendance de l'art après les années 1960 qu'il veut toutefois écarter. Or, le cas du travail de Buren ne correspond pas exactement à l'objectité de l'œuvre telle qu'elle se trouve dans les œuvres minimalistes, qui consiste en une distanciation matérielle. Certes, les œuvres minimalistes et celles de Buren imposent au spectateur une projection du sujet pour leur fournir certaines significations. Mais, à la différence des œuvres minimalistes, ce qui se manifeste dans les œuvres de Buren, c'est le caractère abstrait de la forme géométrique des rayures, une sorte de distanciation métaphysique qui apporte au spectateur une distance avec le monde concret lui permettant de mieux s'interroger sur la réalité de l'espace. Ainsi, par l'insertion du signe de l'indication qui fonctionne comme les guillemets, l'identité du référent est mise en question. Comme Danto le fait remarquer, l'identité du contenu est troublée par le signe de l'encadrement qui neutralise son contexte. Il en va de même de la vue du Palais-Royal sur les colonnes de Buren, qui n'est pas complètement identique à la vue antérieure. Par le support des rayures qui neutralisent le contexte visuel, l'identité accoutumée de la vue est mise en question. C'est-à-dire que les colonnes rayées de Buren, offrant un support horizontal virtuel pour la vue du Palais-Royal, mettent cette vue entre guillemets en décontextualisant son contexte historique. Aussi la vue du Palais-Royal quasi identique à la vue antérieure devient-elle une icône qui est l'objet d'une contemplation. Cette icône se réfère autoréférentiellement aux édifices qui entourent la cour d'Honneur.

Dans le deuxième cas, l'insertion d'un fond de l'indice, ayant aussi l'aspect iconique dans un espace, suscite un encadrement et une modification de l'espace en transformant la vue de l'espace en icône. Autrement dit, les rayures de Buren qui ont une forme iconique, indiquant un espace en tant qu'indice, soutiennent une vue de cet espace, et cette juxtaposition de l'indice/icône (les rayures) et du référent (l'espace) transforme cet ensemble en vue

³¹² M. Fried, *Art and Objecthood*, *op. cit.*, p. 160.

décontextualisée, c'est-à-dire en icône. Cet état correspond à la troisième fonction (intégration) des rayures de Buren, c'est-à-dire à la figure/fond-icône. Le soutien de l'objet (réfèrent) par des rayures (indice) engendre une modification de sa vue (icône). Qui plus est, l'ensemble des bandes noires et blanches peut former un plan virtuel à deux dimensions de la vue. Ainsi l'intégration des rayures à l'espace amène-t-elle le spectateur à former des images objectivées d'objets de l'espace. Dans *Les Deux Plateaux*, les colonnes de Buren peuvent encadrer des représentations quasi identiques à des bâtiments historiques.

Ce n'est pas seulement des bâtiments, mais aussi des passants que les colonnes soutiennent. En fonctionnant comme socles pour des « “statues” vivantes³¹³ », c'est-à-dire des corps humains, les colonnes de Buren offrent des places physiques sur lesquelles les passants s'asseyent ou montent, de sorte que l'on peut considérer ces sculptures comme dispositifs de jeux corporels. Si nous consultons un autre plateau, un plateau oblique en sous-sol sur lequel les colonnes de 319 cm de haut s'érigent, il contient des colonnes plus hautes que celles qui ont la hauteur du piédestal. Ce plateau incliné (qui fait couler l'eau) ne symbolise rien³¹⁴, mais le changement de la hauteur des colonnes (de 0 cm à 319 cm) apparues sur les trois allées métalliques dérange l'équilibre de l'horizontalité de l'autre plateau virtuel. Les colonnes ayant des tailles proches de la taille humaine se mêlent aux hommes, qui soit sont debout, soit sont assis sur des colonnes, soit se promènent, soit courent. Aussi pouvons-nous apercevoir la grandeur convenable pour les gens dans ces colonnes qui les entraînent dans des jeux corporels.

Michael Fried considère « l'objectivité » des œuvres minimalistes comme un objet vide anthropomorphique. Il reproche une théâtralité immanente à cette objectivité comme suit : « Le soutien du littéraliste à l'objectivité n'équivaut qu'à la demande pour un nouveau genre de théâtre, et ce théâtre est maintenant une négation de l'art³¹⁵ ». Mais son insistance sur la pureté autonome de l'art et sa négation du caractère intermédiaire du théâtre n'ont eu pour résultat que d'exclure une grande partie de l'art contemporain. Quant aux colonnes hautes de Buren, nous y voyons une continuité des colonnes anciennes autour de la cour, des formes anthropomorphiques et donc la même fonction scénique que l'art minimal. Les colonnes

³¹³ *DBP*, p. 5.

³¹⁴ *É II*, p. 1956.

³¹⁵ M. Fried, *Art and Objecthood*, *op. cit.*, p. 153 : « the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other a plea for a new genre of theater, and theater is now the negation of art. »

offrent un dispositif de jeux qui sert au mouvement corporel spontané de passants, comme une scène théâtrale sans acteurs (hormis les spectateurs). Fried voit « la théâtralité d'objectité³¹⁶ » dans des œuvres minimalistes qui obligent le spectateur à tomber sur une « présence silencieuse d'une autre *personne*³¹⁷ ». Quant aux *Deux Plateaux*, ils transforment la cour d'Honneur en scène pour le soubassement des paysages et pour des réactions ludiques de passants. Certes, certaines colonnes de Buren ont une taille humaine qui fait supposer d'autres personnes silencieuses, mais leur présence n'est pas aussi forte que l'œuvre minimaliste. Il y a dans cette théâtralité une distanciation de l'espace qu'opèrent les rayures arrangées par quelqu'un derrière elles, une présentation de l'espace qui peut servir aux jeux imaginaires et corporels. Cette théâtralité, en d'autres termes une défamiliarisation de l'espace par les rayures, met en cause la nature quotidienne de l'espace et suscite la réflexion questionnante du passant sur l'espace, sur l'œuvre et sur son propre rôle. En même temps, les colonnes en marbre de Buren déploient leur nature de sculpture comme partie de l'architecture sans se rapporter à l'objectité. Dans l'Art minimal, des œuvres agissent comme des acteurs qui perdent leurs rôles. En revanche, dans *Les Deux Plateaux*, les sculptures rayées agissent comme si elles étaient des dispositifs libres arrangés sur la place ouverte.

En somme, les fonctions artistiques de l'œuvre de Buren consistent dans l'indication (présentation) de l'espace par ses rayures, dans la représentation de la vue de l'espace soutenue par ses rayures, dans la représentation de l'ensemble de l'œuvre et de l'espace et dans l'offre de dispositifs sculpturaux pour jeux libres des spectateurs (Schéma 1).

³¹⁶ M. Fried, *Art and Objecthood*, *op. cit.*, p. 160 : « the theatricality of objecthood ».

³¹⁷ *Ibid.*, p. 155 : « the silent presence of another *person* ».

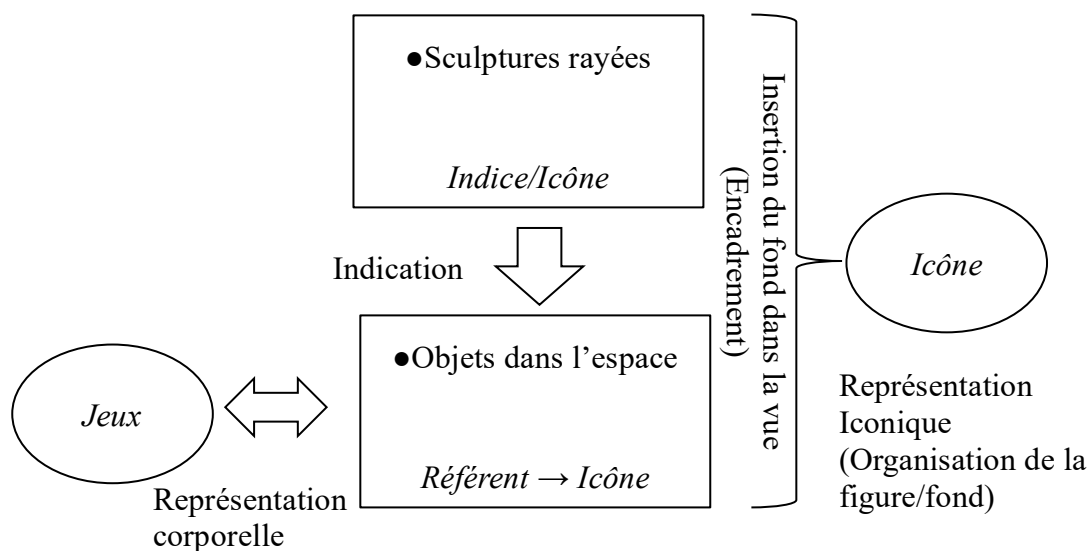


Schéma 1 : Les fonctions des *Deux Plateaux*

§ 3. Le quadrillage

À propos de la grille des *Deux Plateaux*, elle consiste en 260 carreaux de 319 cm sur 319 cm créés par le quadrillage du plan de la cour d'Honneur. En reprenant l'entraxe de la colonnade de la galerie d'Orléans, l'artiste a reproduit une nouvelle composition « linéaire, répétitive et tramée ». Les rangées des colonnes de Buren dans la direction du Conseil d'État à la galerie d'Orléans sont disposées précisément sur les mêmes lignes qui lient les deux colonnades de la galerie d'Orléans placées face à face. Par conséquent, la disposition des colonnes montre une sorte d'intégration à l'ancienne conception de cette place, et cette disposition équivaut à une extension des colonnes de la galerie d'Orléans. L'artiste met au clair une unité géométrique fondamentale de la place. Quant à la grille manifestée dans le travail de Buren, Bernard Blistène interprète notamment celle-ci dans *Les Deux plateaux* comme suit :

Il [Le principe de géométrie élémentaire] le [Buren] conduit à prendre la mesure de l'espace, tel un archéologue quadrillant son terrain, dans l'instant d'y entreprendre des fouilles. Il y a là quelque chose d'une archéologie du lieu, voire une « archéologie du savoir », dont on peut

d'ailleurs dire que *Les Deux Plateaux* sont un des exemples à ciel ouvert, emblématiques de l'œuvre et de la méthode de Buren³¹⁸.

Puis, se référant au *Musée qui n'existait pas* qui a transformé le Centre Pompidou en 2002, Blistène fait remarquer que la grille de Buren permet à la fois de démontrer le lieu et de s'en échapper, parce qu'elle propose un principe simple qui contrarie la structure complexe existante du lieu³¹⁹. Dans le cas des *Deux Plateaux*, les colonnes de Buren ne contrarient pas la structure entourant la cour, au contraire, elles élargissent celle des colonnades existantes. L'intervention de Buren se dirige vers l'élargissement de l'abstraction « linéaire, répétitive, tramée ». En revanche, le spectateur cherche à y trouver des ressemblances en se référant à quelque chose de figuratif. De ce fait, les colonnes disposées en forme de grille donnent lieu à des représentations imaginaires qui ne peuvent toutefois pas converger vers un objet référentiel. Comme nous l'avons vu plus haut, Krauss considère que la grille englobe déjà plusieurs représentations en ajoutant que « le fond même que la grille est supposée révéler est-il déjà déchiré de l'intérieur par le processus de la répétition et de la représentation³²⁰ ».

À propos de la grille des *Deux Plateaux*, nous trouvons ses trois types. Premièrement, deux lignes sur la cour, à savoir « des lignes discontinues formées de carrés, alternativement blancs et noirs, ayant tous 8,7 centimètres de côté » et « des lignes noires continues, larges chacune de 8,7 centimètres³²¹ », forment le grand quadrillage de la cour qui montre la répétition de carreaux carrés. Ceux-ci réduisent la cour d'Honneur à la place abstraite en la divisant par l'unité de longueur issue de l'entraxe des colonnes de la galerie d'Orléans. Deuxièmement, l'alignement des colonnes tronquées situées dans les centres des carreaux de la cour dessine la grille qui peut soutenir les colonnes anciennes et d'autres édifices érigés autour de la cour et fournir des dispositifs pour des jeux de passants. Troisièmement, il existe les caillebotis, les grilles métalliques sur les trois tranchées qui révèlent le sous-sol de la cour et cette grille dans la grande grille forme une mise en abyme. Les grilles des *Deux Plateaux* montrent donc un abstrait géométrique en formant la mise en abyme, nous font imaginer des

³¹⁸ B. Blistène, « Daniel Buren investit le Centre Pompidou », *op. cit.*, p. 16.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 17

³²⁰ R. Krauss, « The Originality of the Avant-Garde : A Postmodernist Repetition », *op. cit.*, p. 57 : « the very ground that the grid is thought to reveal is already riven from within by a process of repetition and representation ».

³²¹ *B.*, p. 84.

choses ressemblantes ou contiguës, offrent un fond virtuel pour le regard et des points quadrillés pour des jeux corporels et révèlent le sous-sol.

Comparons *Les Deux Plateaux* avec d'autres œuvres d'art public. L'œuvre *Stone Field Sculpture* (Fig. 129) de Carl Andre, laquelle est située à l'espace vert triangulaire d'Hartford aux États-Unis, forme aussi une structure de grille. Les matières choisies pour cette œuvre – des pierres – proviennent de la nature et sont adaptées à la pelouse et aux arbres. La disposition linéaire des pierres, le réglage pour l'intégration à l'environnement et la conservation avec le paysage déjà existant, ces éléments caractéristiques correspondent à ceux des *Deux Plateaux*. Cependant, les pierres d'Andre manifestent les propriétés des matières tandis que les colonnes de Buren s'en distancient par la fonction sémiotique des rayures. Andre dit de son œuvre : « Tout ce que je fais, c'est de poser la *Colonne sans fin* de Brancusi sur le sol au lieu de la dresser dans le ciel³²². » En d'autres termes, il y concrétise son style sculptural qui pose des objets linéairement et successivement sur le sol qui se réfère à la forme pure de Brancusi, mais il ne s'attache pas particulièrement à la spécificité du site :

Je ne suis pas obsédé par la spécificité des lieux où se trouvent mes œuvres. Je ne crois pas qu'il y ait des espaces uniques. Pour moi, il y a des endroits génériques au service desquels on travaille et vers lesquels on tend. Par conséquent, l'endroit où la pièce va être exposée n'est pas vraiment un problème³²³.

Contrairement à ces propos, dans le travail de Buren, même si la spécification des rayures est immuable, la forme, la taille et la constitution de chaque travail *in situ* dépendent de la spécificité du lieu. Lors de la censure de son œuvre *Peinture-Sculpture* au Guggenheim Museum en 1971, l'artiste ne s'est pas accordé sur l'exposition de son œuvre se limitant à la partie extérieure.

³²² David Bourdon, « The Razed Sites Of Carl Andre », in *Minimal art : a critical anthology, op. cit.*, p. 104 : « All I'm doing, says Andre, is putting Brancusi's *Endless Column* on the ground instead of in the sky. »

³²³ « Entretien avec Carl Andre » réalisé par Phyllis Tuchman, trad. par Charlie Grandjeat et al., dans Cat. exp., *Art Minimal II : de la surface au plan*, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 12 décembre 1986-22 février 1987, Bordeaux : Musée d'art contemporain, 1986, p. 33. La version originale : « An Interview with Carl Andre » in *Artforum*, Vol. VIII, No. 10, June 1970, p. 55-61.

Prenons un autre artiste, Richard Serra. Il est aussi proche au minimalisme et donne également de l'importance à la spécificité du site. En citant la sculpture *Corner-Piece*³²⁴ (*Equal "Corner Prop Piece"* : Fig. 130) de Serra, composé d'une barre et d'une plaque en plomb formant « l'hypoténuse du triangle » avec deux cloisons dans la salle de l'exposition, Danto pose des questions sur la limite de l'œuvre par rapport à son espace environnant, en se demandant si l'angle fait « lui aussi partie de *Corner-Piece*³²⁵ ». Dans ce cas, les cloisons sont celles que le musée a construites pour soutenir l'œuvre et Danto les considère comme dehors de l'œuvre. Toutefois, il semble que la limite de l'œuvre ne dépende pas simplement de celle du fruit de l'artiste, mais plutôt celle de l'objet visé par le spectateur. Donc cette œuvre opère un jeu d'équilibre inquiétant avec son support, qui est un des caractères des œuvres de Serra. Contrairement à Danto, nous pouvons considérer que l'angle doit faire partie de cette œuvre. Il y a un autre caractéristique concernant les œuvres de Serra, celle d'une interception de l'espace qui ne l'a pas nécessairement favorisé dans une de ses œuvres pour le public. L'œuvre *Tilted Arc* de Serra (Fig. 131) créée par une grande plaque oblongue de fer rouillé avait été disposée sur la Federal Plaza à New York en 1981. Cet art public, qui présentait une lourdeur imposante de sa matière en barrant cet espace, a malheureusement été enlevé par suite du jugement tribunal de 1989 introduit par des plaintes des riverains. Plusieurs problèmes étaient relevés, par exemple un empêchement des circulations quotidiennes de gens, celui de la perspective de l'espace, une apparence menaçante et inquiétante, une détérioration de l'environnement par sa rouille, etc. Ainsi l'objectivité pesante de cette œuvre ne s'accordait-elle pas aisément avec la vie courante de gens. Il semble que l'artiste eût visé justement à une sculpture qui défamiliarise cet espace avec sa présence matérielle comme l'œuvre *Peinture/Sculpture* de Buren avait distancié le hall central du Guggenheim Museum par un barrage du tissu rayé avant son enlèvement. Pourtant, *Peinture/Sculpture* avait été conçu pour l'exposition du musée à la différence du cas des *Deux Plateaux* qui est destiné à la place publique et s'applique à « porter le regard³²⁶ ». Bien que Buren considère que Serra fait partie des artistes qui ont « fait des choses importantes³²⁷ », il dit de l'affaire de Serra : « On ne

³²⁴ Denise Thwaites précise cette œuvre en indiquant le titre exact *Equal (Corner Prop Piece)* (1969-70, Fig. 130). Cf. Denise Thwaites, « Danto, Derrida and the Artworld Frame », *Derrida Today* Volume 10, Issue 1, May 2017, Edinburg : Edinburg University Press, p. 67-88.

³²⁵ A. Danto, *La transfiguration du banal*, op. cit., p. 172.

³²⁶ *É I*, p. 1210.

³²⁷ *Ibid.*, p. 1749.

peut ni adhérer au fait qu'une œuvre soit acceptée ou refusée par référendum, ni réaliser une œuvre qui soit une telle offense ou une telle interdiction de circuler pour tant de gens. Il faut trouver la limite à respecter entre ces deux points et ne pas se conduire comme on peut agir au sein du musée.³²⁸ » À propos de mouvements et de regards de passants, *Les Deux Plateaux* laissent leur libre à l'opposé de *Tilted Arc* qui entrave à la fois des libres jeux théâtraux et des mouvements quotidiens de passants. En outre, ce qui opère principalement dans l'œuvre de Buren, c'est la fonction du signe/sculpture à la différence de l'objectivité de la matière chez Serra.

§ 4. L'oblique et la mise en abyme

Les trois tranchées en sous-sol de la cour d'Honneur qui montrent le plateau oblique forment deux croix parallèlement liées et sont recouvertes par les grilles métalliques. Une colonnade sur cette tranchée est disposée parallèlement à celle de la galerie d'Orléans, et les deux autres colonnades perpendiculaires à la première sont disposées parallèlement à celles des galeries de Chartes et des Proues. Le point le plus bas de la tranchée parallèle à la colonnade de la galerie d'Orléans aboutit à 319 cm de profondeur, ce qui est égal à la hauteur de la plus haute colonne sur le sol. En effet, toutes les colonnes sur les tranchées ont la même hauteur de 319 cm. En outre, un plan d'eau circule sur ces tranchées comme une rivière de vallée accompagnant le son.

Quant à l'œuvre de Buren qui présente aussi la forme oblique, nous pouvons consulter le travail *Une enveloppe peut en cacher une autre* (Fig. 76), de 1989, qui couvre diagonalement l'extérieur du bâtiment de Musée Rath de Genève où ses pièces *Cabanes éclatées* sont parallèlement exposées à son intérieur. Selon la description de cette œuvre dans le catalogue des *Cabanes éclatées*,

Le travail consiste, sur les trois faces visibles de celui-ci, à envelopper chaque triangle inférieur de tissu rayé blanc et noir tendu sur un châssis en acier, constitué par le maillage de tubes utilisés tout autour du bâtiment et identiques à ceux utilisés pour la construction tubulaire

³²⁸ *É I*, p. 1522.

des échafaudages. L'édifice se trouve ainsi mi-caché, mi-visible. Nouvelle enveloppe cachant partiellement et transformant visuellement celle fournie par l'architecture du musée³²⁹.

Dans le musée, dix cabanes sont simultanément exposées au sous-sol. Nous pouvons donc supposer que l'oblique de l'œuvre extérieure indique le sous-sol de l'intérieur du musée tout en cachant partiellement le musée. De même que cette enveloppe, le plateau oblique des *Deux Plateaux* révèle le sous-sol de la cour d'Honneur où une usine d'électricité s'était installée en 1885 pour chauffer les ministères et la Comédie Française³³⁰ et où se trouvent maintenant trois salles de répétition de la Comédie-Française³³¹. Jean-François Lyotard écrit :

Pour Buren, le support, le lieu, l'idéologie sont des opérateurs pragmatiques d'autant plus forts qu'ils sont inaperçus, et il en est de même de leur exposition. [...] Il [ce paradoxe] consiste à faire voir ce qui dans le champ visuel (notamment de l'institution artistique) est invisible, et cela grâce à une simple marque, celle du matériau. Une telle marque, justement parce qu'elle ne recourt qu'à la vision, ne *dit* pas clairement ce qu'il y a à voir dans ce qui est d'habitude invisible. C'est au regardeur de le *dire*, c'est-à-dire de devenir le destinataire d'une phrase réflexive³³².

Nous dirions que « scruter l'invisible³³³ » est l'une des caractéristiques du travail de Buren. Ici, dans les *Deux Plateaux*, l'artiste scrute le sous-sol invisible de la cour d'Honneur par le plateau oblique pour révéler le *verso*³³⁴ de la cour et faire réfléchir à son propos les passants. Trois rangées des grilles métalliques montrent le plateau oblique à travers ses interstices et avec trois inclinaisons des colonnes qui les transpercent, par contre la grande grille marquée montre le sol de la cour. En outre, le trou découvert qui expose clairement le sous-sol de la

³²⁹ *CÉ*, p. 48.

³³⁰ *DBP*, p. 44.

³³¹ *Le Nouvel Observateur*, 21/1/2008 :

<https://www.nouvelobs.com/culture/20080121.OBS6310/la-comedie-francaise-s-inquiete-de-la-renovation.html>

³³² J.-F. Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren, op. cit.*, p. 370.

³³³ *Ibid.*, p. 38.

³³⁴ Buren s'intéresse toujours à révéler le verso. Le verso de la toile, c'est le châssis ; celui du châssis, c'est le mur ; celui du mur, c'est le musée ; celui du musée, c'est un cadre institutionnel, la rue ou le lieu ; celui du sol, c'est le sous-sol, etc. Cf. « Limites critiques », *É I*, p. 173.

cour et une colonne enfouie jusqu'à sa taille de profondeur dans la tranchée en manifestant la forme cubique (319 cm³) est placé sur le point où deux rangées grillées se croisent.

Lelong fait remarquer que le cube découvert situé au croisement de tranchées montrant l'implantation de la colonne « met en abyme la structure entière des *Deux Plateaux*, puisqu'il répond au principe de virtualité pour être dépourvu de faces et n'être figuré que par ses arêtes, au principe d'égalité en raison de la taille identique de ses côtés et au principe ternaire par la nature de son volume³³⁵ ». Ce trou cubique fonctionne comme un pôle de la révélation du sous-sol de la cour d'Honneur et de la disposition des colonnes dans les tranchées, et nous voyons une sculpture de colonne sous les sculptures monumentales. De plus, ce trou encadré en carré représente une peinture d'une colonne souterraine en tant fenêtre albertienne. Nous y reconnaissons la mise en abyme, c'est-à-dire la sculpture dans la sculpture et la peinture dans la peinture, aussi bien par cette métaphore de la fenêtre que par les trois principes soulignés par Lelong. Cette mise en abyme des *Deux Plateaux* souligne sa colonne rayée comme à la fois une peinture et une sculpture, tout en faisant réfléchir sur elle-même. De surcroît, il existe une autre mise en abyme : les grilles métalliques liées aux colonnades obliques situées sur le sous-sol sont insérées dans trois rangées de la grande grille liée aux colonnes tronquées situées sur le sol. Bref, c'est la grille dans la grille en reliant les colonnes rayées du plateau oblique dans les colonnes rayées du plateau horizontal. Buren a souvent exposé des œuvres dont deux parties ont été posées à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du bâtiment comme *Une enveloppe peut en cacher une autre*. Ici, dans le cas des *Deux Plateaux*, il semble que deux sortes de colonnes rayées soient positionnées sur et sous le sol de la cour d'Honneur à la place de son extérieur et de son intérieur. Cette structure est aussi considérée comme une sorte de mise en abyme. En outre, les colonnes rayées sont entourées par les colonnes anciennes des galeries d'Orléans, de Chartres et des Proues. Il existe ainsi une triple mise en abyme qui souligne les colonnes rayées ; et cette structure met en question l'identité des colonnes anciennes et celle de nouvelles colonnes rayées intégrées. Donc, il existe la répétition de l'identité du lieu et de l'œuvre accompagnant un décalage qui suscite une distanciation du regard et du mouvement quotidien de passants.

³³⁵ B, p. 94.

§ 5. Le résumé de l'analyse

Les rayures de Buren indiquent et soutiennent la vue de l'espace environnant en tant qu'indice, tandis que la juxtaposition de cet indice et des objets (les référents) dans l'espace reproduit un ensemble de la nouvelle vue. En d'autres termes, les rayures encadrent la vue de l'espace comme un cadre de la fenêtre qui signifie une peinture. Aussi modifient-elles le contexte de l'espace et mettent-elles en question l'identité des objets dans l'espace. Après tout, la vue de l'espace peut être transformée en icône. Les colonnes tronquées rayées des *Deux Plateaux* offrent un socle de la vue des édifices autour de la cour d'Honneur en formant un plateau horizontal virtuel. S'agissant des sculptures des colonnes, elles fonctionnent comme des dispositifs scéniques pour les jeux corporels. En jouant dans l'œuvre, le spectateur met en question son identité du spectateur. Ainsi, d'une part les rayures de l'œuvre fonctionnent comme indice servant du fond de la vue ou comme icône faisant partie de la figure organisée, et d'autre part les sculptures de l'œuvre ne manifestent ni la subjectivité ni l'objectivité qui demande une projection du sujet au spectateur, mais suscitent le mouvement corporel du spectateur comme un dispositif de la scène du spectacle.

Quant à la forme structurale des *Deux Plateaux*, on y aperçoit les trois structures caractéristiques : la première est la grille ; la deuxième est la forme oblique ; et la troisième est la mise en abyme. La grille de la cour d'Honneur quadrillée par une unité géométrique fondamentale introduit la forme abstraite tout en évoquant des figures imaginaires qui se diversifient. Puis, les colonnes qui changent de la hauteur successivement sur les trois tranchées forment un plateau oblique. Ce plateau, les grilles métalliques ainsi qu'un trou carré positionné sur un croisement de deux tranchées révèlent le sous-sol de la cour d'Honneur. On voit ici la fonction de « scruter l'invisible » que Lyotard indique comme une caractéristique du travail de Buren. Nous pourrions supposer que ce sous-sol soit le verso ou l'intérieur de la cour auquel des colonnes rayées sont aussi exposées. Par conséquent, la forme oblique est liée à la structure de la mise en abyme. Nous reconnaissons les trois mises en abyme des *Deux Plateaux* : la fenêtre de trou carré qui représente la vue d'une colonne dans les colonnes de la cour qui encadrent aussi la vue d'édifices d'alentour, la grille dans la grille et les sculptures rayées sous le sol de la cour sur lequel se situent les mêmes sculptures. Ces mises en abyme introduisent l'autoréflexion sur l'œuvre (la peinture et la sculpture) et la réflexion sur l'espace

environnant qui fait partie de l'œuvre. Et puis, en se mêlant à cette structure les passants deviennent partie de l'œuvre.

Le travail public de Buren est caractérisé par la nature du signe des rayures par rapport à d'autres œuvres publiques. Cette nature manifeste une méta-objectivité qui englobe les objets dans l'indicialité et l'iconicité du signe. Pour résumer, la théâtralité de l'œuvre de Buren entraîne le spectateur vers des réflexions sur l'espace environnant, le rôle de spectateur lui-même et l'identité de l'œuvre grâce au support de la vue par les rayures, au dispositif sculptural du jeu et à la structure fondamentale et de la mise en abyme.

§ 6. L'affaire du Palais-Royal

Le projet de l'installation des *Deux Plateaux*, une œuvre d'art contemporain au sein d'un site monumental et historique a provoqué une grande polémique dénommée « affaire du Palais-Royal ». La campagne médiatique contre l'œuvre de Buren commandée par le ministre de la Culture Jack Lang en juillet 1985³³⁶ débute à l'article intitulé « Le nouveau défi de M. Lang » dans *Le Figaro* du 7 août 1985. L'attaque conservatrice persistante du *Figaro*, du *Figaro-Magazine* et du *Figaro-Madame* comptera 45 articles³³⁷. À l'opposé de ces « critiques malveillantes³³⁸ », *Le Monde*, *Le Matin de Paris*, *Libération* et *Globe* (magazine) soutenaient l'œuvre de Buren. Cependant, la première requête juridique contre les colonnes de Buren fut adressée au tribunal administratif de Paris sous le nom « des riverains du Palais-Royal et de la Société pour la Protection de l'Esthétique et des paysages de la France³³⁹ », le 15 janvier 1986. Ensuite, la mairie de Paris (le maire Jacques Chirac) prit « un arrêté interdisant la poursuite des travaux³⁴⁰ » le 29 janvier. Après le jugement du sursis à exécution des travaux prononcé par le tribunal administratif de Paris le 20 février, le chantier a été suspendu du 24 février jusqu'au 2 juin³⁴¹. Sur les palissades du chantier, des visiteurs ont marqué des graffitis. Puis,

³³⁶ Michel Nuridsany, « Le Palais-Royal de Richelieu à Buren », *DBP*, p. 47.

³³⁷ Nathalie Heinich, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 25, No. 4, Octobre-Décembre 1995, p. 526.

³³⁸ Édith Hallauer, « Qui a peur de Buren au Palais-Royal ? Enjeux politiques, juridiques et médiatiques de "l'affaire" », dans *Histoire du Palais-Royal : Les Deux Plateaux Daniel Buren*, Arles : Acte sud, 2010, p. 51.

³³⁹ N. Heinich, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *op. cit.*, p. 527.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Claude Mollard, *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand 1981-2002*, Paris, PUF, 2015, p. 328 et 331.

François Léotard fut nommé ministre de la Culture le 20 mars, succédant à Jack Lang. Le magazine *Globe* a lancé une pétition pour soutenir Buren avec une première liste de signataires illustres dans son numéro de mars-avril ; en même temps, Paule Thévenin, Pierre Boulez et Michel Claura³⁴² ont organisé un « Groupe d'initiatives pour l'œuvre de Daniel Buren » en appelant des signatures auprès du ministre de la Culture pour « défendre le droit moral de l'artiste³⁴³ ». Par la suite, le 2 mai, Buren « assigne en référé le ministre de la Culture³⁴⁴ » « pour mise en péril d'une œuvre d'art presque achevée et non respect du contrat³⁴⁵ ». Le 5 mai (officiellement le 26 mai), François Léotard a enfin pris la décision de la reprise des travaux pour leur achèvement. Les colonnes de Buren se sont ouvertes au public en juillet 1986.

Si nous consultons des personnes qui défendaient l'œuvre de Buren au Palais-Royal et ceux qui étaient contre, nous comprenons que le champ artistique n'est absolument pas monolithique et qu'il y a de grands décalages entre les visions esthétiques de chacun. L'Académie des Beaux-Arts avait demandé la remise en état des lieux du Palais-Royal où le chantier des *Deux Plateaux* était suspendu. Le journaliste Yvan Christ, qui menait la campagne contre les « colonnes de Buren » dans *Le Figaro* était historien d'art et critique d'art. Georges Mathieu, un peintre renommé dont le style exprime l'abstraction lyrique, a dénoncé l'œuvre de Buren comme « l'attentat perpétré contre une œuvre d'art préexistante³⁴⁶ » dans *Le Figaro* le 15 avril 1986. Mais, ce sont plutôt des députés et des conseillers conservateurs qui manifestaient davantage leur protestation. Par contre, les premiers signataires de la pétition pour soutenir Buren, apparus dans le magazine *Globe*, sont des personnes de toutes sortes : Jacques Derrida, Jean-François Lyotard (philosophes) ; Michel Butor, Philippe Sollers (hommes de lettres) ; Jean-Paul Gautier, Agnès B. (créateurs/créatrices de la mode) ; Pierre Boulez (compositeur) ; Jean-Luc Godard (cinéaste) ; Jean Nouvel, Frank Gehry (architecte), etc. Quant aux personnes du milieu de l'art, nous trouvons Bernard Blistène, Jean-Hubert Martin (conservateurs) ; Daniel Templon, Yvon Lambert, Léo Castelli

³⁴² É. Hallauer, « Qui a peur de Buren au Palais-Royal ? Enjeux politiques, juridiques et médiatiques de "l'affaire" », *op. cit.*, p. 46, la note 9.

³⁴³ *Ibid.*, Tract du Groupe d'initiatives pour l'œuvre de Daniel Buren, 22 avril 1986, dans les documents annexes.

³⁴⁴ N. Heinich, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *op. cit.*, p. 529.

³⁴⁵ M. Nuridsany, « Le Palais-Royal de Richelieu à Buren », *DBP*, p. 50.

³⁴⁶ É. Hallauer, « Qui a peur de Buren au Palais-Royal ? Enjeux politiques, juridiques et médiatiques de "l'affaire" », *op. cit.*, dans les documents annexes.

(galeristes) ; Catherine Millet, Pierre Restany, Otto Hahn (critiques d'art) ; Roy Lichtenstein, Sol Lewitt, Christian Boltanski, Claude Viallat (artistes), etc. Même si certains parmi eux, notamment certains critiques d'art, n'avaient pas eu de bonnes relations avec Buren dans les années 1960 et 1970, ils soutenaient au moins les « colonnes de Buren ». Nous pourrions reconnaître une sorte du champ artistique contemporain composé de membres de la liste dont la vision de valeur esthétique se différencie de celle d'un champ social populaire. Pierre Bourdieu a supposé que cette différenciation causait des indignations anonymes marquées sur les palissades du chantier.

D'après l'analyse de 266 graffitis sur les palissades par Nathalie Heinich³⁴⁷, trois majeurs registres sont ceux des catégories « *purificatoire*, *esthétique* et *civique* ». Le registre *purificatoire* (compte 88 inscriptions) tel que « Pourquoi gâcher cette belle cour ? » dénonce les colonnes comme une attaque à l'authenticité et à l'intégrité du patrimoine. Le registre *esthétique* (compte 51 inscriptions) tel que « C'est moche » aborde négativement la valeur des colonnes du point de vue du goût. Dans ce registre, 30 inscriptions qui sont au deuxième dans la totalité (le premier est « l'abus de pouvoir » (45) dans le registre *civique*) critiquent le caractère « inesthétique ». D'autres inscriptions (10) qui décrivent ce que les colonnes peuvent évoquer, tel que « des camps de concentration et des déportés », « des mines du Nord ou des crayons debout » et « le cimetière du bon goût français » sont classifiées par Heinich dans la « trivialité de référent », cependant nous pourrions trouver ces évocations intéressantes et pas totalement négatives. Le registre *civique* (compte 47 inscriptions) tel que « C'est notre patrimoine, pas celui de Lang » exprime majoritairement le « sentiment d'un abus de pouvoir politique ». Il reste encore cinq catégories : ce sont les registres *économique*, *herméneutique*, *réputationnel*, *éthique* et *fonctionnel*. Quant au registre *herméneutique* qui concerne l'interprétation de l'œuvre, nous trouvons des inscriptions intéressantes telles que « Je ne comprends rien », « Des colonnes ne soutenant que du vide (symbole de l'intellect socialiste) ». Il y a aussi des inscriptions que Heinich ne catégorise pas dans les registres déterminés et celles-là sont classées en « ironique » et « divers ». Un exemple *ironique* est : « C'est dommage de transformer un monument connu pour une cage avec des zèbres » ; un exemple « divers » est : « une insulte à l'art moderne ». Heinich résume que selon son analyse l'affaire

³⁴⁷ Cf. N. Heinich, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *op. cit.*, p. 532-537. À l'occasion de l'analyse, Heinich exclut les opinions neutres ou positives (rares).

du Palais-Royal montre le « cas de rejet massif d'une œuvre d'art contemporain³⁴⁸ ». Cependant, étant donné que la sociologue n'aborde pas d'opinions favorables aux colonnes de Buren en comparaison des inscriptions sur les palissades et d'opinions globales après son inauguration, sa conclusion n'est pas convaincante.

³⁴⁸ N. Heinich, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *op. cit.*, p. 525.

Chapitre 6. De 2000 à 2016

Les activités de Buren ne s'affaiblissent pas dans les années 2000, et 2010 même, au contraire elles s'animent au fil du temps en s'exposant partout dans le monde. De surcroît, son style plastique renforce et développe une abondance de couleurs en jouant avec la lumière et le spectateur.

§ 1. L'emprunt du musée

En 2000, Buren a exposé ses peintures créées jusqu'alors en les intitulant *Une Traversée, Peintures 1964-1999* (Fig. 86) au Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut à Villeneuve d'Ascq comme « rassemblement rétrospectif ». L'artiste explique le dessein de cette exposition : « Il faut assumer le passé autant que le présent et que, si comme je le crois, rupture il y eut, il faut bien montrer par rapport à quoi elle a eu lieu³⁴⁹. » L'exposition du « rassemblement rétrospectif » de ses peintures remonte à *Comme lieu, situation I* au Nouveau Musée à Villeurbanne en 1986, puis il organise cette sorte de l'exposition plusieurs fois³⁵⁰.

Onze ans après la transformation du CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Buren investit en 2002 le Centre Pompidou en empruntant le sous-sol qu'était alors le parking, le rez-de-chaussée, les escalators et le sixième étage y compris la salle à manger. Le projet de ce travail débute en 1997 où Bernard Blistène propose une exposition au Centre Pompidou. Le titre du travail *Le Musée qui n'existait pas* signifie, selon l'artiste, « que toute exposition digne de ce nom devrait faire en sorte de prouver qu'avant elle, le musée n'existait pas ». Il poursuit : « Si l'exposition est vraiment un succès, voire un chef-d'œuvre, elle ouvre de nouvelles voies au musée et permet ainsi de le transformer. Tout cela implique que

³⁴⁹ *É II*, p. 377.

³⁵⁰ *Comme lieu, situation II* au Musée des Arts Décoratifs en 1987, *Même si c'est la nuit* au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux en 1994, *Peintures de 1964 et 1965* à Renn Espace d'Art Contemporain à Paris en 1996.

l'exposition soit intrinsèquement liée au lieu³⁵¹. » Nous trouvons là-dessus une sorte de renversement de l'hégémonie entre l'exposition et le musée : pour Buren, c'est l'exposition ou le travail plastique qui oriente le musée. Le niveau 6 du Centre Pompidou (2 500 m²) était quadrillé en 70 salles (de plus, hors de ce damier, le restaurant George était aussi incorporé : Fig. 89), dont la moitié était servie aux salles d'exposition (37 salles), soit celles que l'artiste déformait géométriquement avec les miroirs, les vinyles auto-adhésifs, les filtres colorés ou les placoplâtres, soit celles où l'artiste arrangeait ses *Cabanes éclatées*, des lanternes ou des palissades, ou projetait des vidéos ou des lumières. Chaque salle de l'exposition était intitulée *Le Plancher à l'infini* (Fig. 87), *Trois couleurs font quatre : la diagonale oblique* (Fig. 88), etc. Le reste des salles, dont les quatre murs étaient peints en gris, ne contenaient aucun objet. Sabine Gignoux décrit l'ambiance de cette exposition par la phrase suivante : « Jeux de découpes, de cadrage, couleurs omniprésentes et vives, bonheur des formes géométriques pures – cercles, triangles, carrés –, démultiplication infinie des points de vue dans les glaces et les Plexiglas transparents, l'œil s'amuse dans ce "musée qui n'existait pas"³⁵². » En outre, deux anciens travaux, *Les Formes : peintures* et *Les Couleurs : sculptures*, étaient aussi réactivés : le premier travail était exposé au MNAM du Centre Pompidou au cinquième étage et le deuxième travail était observé par le télescope au sixième étage ; le premier pose des questions sur l'histoire de l'art institutionnalisée et le deuxième pose des questions sur des objets banals du dehors du musée, mais ces objets sont visualisés au sein du musée. Par ailleurs, il avait existé un projet de travail intitulé *Habitus in situ et voix « populi »* conçu par Pierre Bourdieu³⁵³, lequel serait présenté au sein du *Musée qui n'existait pas* et n'a pas été malheureusement réalisé à cause de son décès prématuré. Le sociologue avait envisagé une projection du film joué par l'acteur Denis Podalydès, qui aurait lu les phrases des « *beholders*³⁵⁴ » (regardeurs) catégorisés en trois groupes qui représentent des réactions typiques face à l'œuvre d'art contemporain, en sillonnant les salles de l'exposition. Les paroles des *beholders 1* font partie des opinions populaires, c'est-à-dire de la « voix populi ». Ensuite, les *beholders 2* représentent des critiques professionnels plus ou moins conservateurs (par exemple, quelques citations de Jean Clair sont reprises). Et les *beholders 3* au « niveau

³⁵¹ *É II*, p. 1568-1569.

³⁵² Sabine Gignoux, « La magie de Buren à Beaubourg », *La Croix*, 28 juin 2002, https://www.la-croix.com/Archives/2002-06-28/La-magie-de-Buren-a-Beaubourg-_NP_-2002-06-28-160597

³⁵³ Cf. *Mot*, C82-C91 et *É II*, p. 766-772.

³⁵⁴ Pierre Bourdieu utilise le mot *beholder* au lieu de regardeur. *Mot*, C83.

réflexif» appartiennent au «sociologue *in situ* (en situation artistique)» qui s’incarne particulièrement en Bourdieu. Les phrases des *beholders* sont tirées soit d’inscriptions sur les palissades du Palais-Royal de 1986, soit de divers ouvrages de critiques, d’écrivains, d’hommes politiques, de Bourdieu, etc. Ce qui est caractéristique de cet arrangement des phrases, c’est que par rapport à la négation théorique du *beholder 2* sur l’état de l’art contemporain, le *beholder 3* garde la distance sur cette réprobation unilatérale en réfléchissant sur le champ artistique. Par exemple, à l’égard de la phrase de Nathalie Heinich (*beholder 2*) qui dit que le corps social de l’art contemporain souffre d’une pathologie, Bourdieu (*beholder 3*) prononce : « Pourquoi la discussion sur l’art contemporain est-elle si confuse aujourd’hui ? Et pourquoi certains sociologues y jouent-ils un rôle pervers ?³⁵⁵ » D’après Buren, le point de départ du projet de Bourdieu était fondé sur la problématique concernant « le rejet par l’opinion commune de l’œuvre de Buren [...] notamment lors de l’installation des colonnes du Palais-Royal ». L’hypothèse de Bourdieu expliquée par Buren est la suivante :

le rejet de l’art contemporain, et plus généralement le rapport des individus à l’art, peut s’expliquer par la logique des champs sociaux ; l’univers artistique étant lui-même un champ autonome possédant ses propres « barrières » symboliques et ses codes³⁵⁶ .

Bourdieu avait prévu, de plus, de faire une enquête auprès de visiteurs de l’exposition. Si le projet de Bourdieu qui pose des questions aux visiteurs sur leur position socioculturelle avait été réalisé, il aurait ajouté une autre facette intéressante à l’exposition de Buren.

En 2005, le Guggenheim Museum de New York (dont la directrice était Lisa Dennison) a organisé l’exposition personnelle consacrée à Daniel Buren, intitulé *The Eye of the Storm*, 34 ans après de l’affaire de la censure de son travail *Peinture/Sculpture* de 1971. Cette fois-ci, Buren a transformé l’architecture de Frank Lloyd Wright toute entière, non seulement le grand hall central, mais aussi la coupole et les rampes en colimaçon. Un gigantesque échafaudage, dont les deux côtés sont couverts des miroirs, était installé dans le hall central du bâtiment. Ces deux faces de grand miroir croisées perpendiculairement coupaient une quatrième partie de l’espace cylindrique du Musée. Ce dispositif colossal nommé *Around the corner* (Fig. 90)

³⁵⁵ *Mot*, C88.

³⁵⁶ *É* II, p. 767.

réfléchissait les rampes à sept couches de l'architecture dont les parapets extérieurs étaient décorés par les bandes verticales vertes des vinyles auto-adhésifs. Les vitres de la coupole de l'architecture étaient colorées alternativement en rose avec les pellicules translucides de cette couleur, et ce travail, *The Rose Window*, ajoutait un aspect kaléidoscopique. L'autre travail intitulé *Color, Rhythm, Transparency* (Fig. 91) composé aussi de pellicules translucides colorées transformait les Thannhauser Galleries 3 et 4 en espaces illuminés par les couleurs géométriques. En même temps, ses premières peintures aux rayures étaient exposées sur le mur du High Gallery situé à la première rampe (*Walls of Paintings*). Le catalogue de cette exposition est un peu étrange, parce qu'il adopte un style du journal intitulé *The Buren Times* qui consacre assez de pages à l'affaire de *Peinture/Sculpture*.

Quelle différence y a-t-il entre le travail *Peinture/Sculpture* et le travail *The Eye of the Storm* qui peut prouver le développement de 34 années de sa création artistique dans le même musée ? Comme nous l'avons déjà mentionné, nous y trouvons une diversification des éléments plastiques en plus de l'outil visuel : l'acquisition du volume, l'utilisation du miroir, l'application simultanée des couleurs multiples et l'introduction de la transparence, c'est-à-dire des lumières colorées. Ces outils ne se limitent pas à l'indication du lieu, mais manifestent ses qualités visuelles et spatiales. Au sens strict du terme, *Peinture/Sculpture* possédait un volume, même sa profondeur était mince. Cette pièce n'était pas « ce qui pouvait être vu en un seul coup d'œil³⁵⁷ » comme la peinture traditionnelle, et l'on pouvait la voir en tournant autour d'elle dans sa troisième dimension. Toutefois, cette ambiguïté spatiale ne fait pas forcément éprouver par le spectateur une sensation de volume que la sculpture présente généralement. Nous pouvons prendre *Plan contre-plan* à Krefeld de 1982, *À partir de là...* (version du travail situé) à Mönchengladbach de la même année et *Point de vue ou Corridorscope* à l'ARC de 1983, en tant que début de la construction en trois dimensions. Le premier travail a réalisé une charpente de l'architecture en se superposant à l'autre architecture de la paire, le deuxième travail a créé une cabane en imitant une salle de l'architecture et le troisième travail a formé un corps presque indépendant en cachant l'architecture environnante. Le point commun de ces pièces en trois dimensions est que le spectateur y peut entrer. Le cas de *The Eye of the Storm* n'est pas l'exception, non plus. Parce que le spectateur entrant dans le

³⁵⁷ É I, 1191.

musée voit d'abord l'envers de la construction de deux murs des miroirs croisés et il voit aussi cet envers en circulant dans les rampes.

Quant au miroir, son utilisation dans les travaux de Buren remonte à 1973 où l'œuvre *Une exposition de peintures réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question* avait été exposée, mais le travail où le miroir a été mis en avant débutait à 1986 quand *Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé* a été exposé. Puis, l'artiste a plus largement déployé cet élément dans *Dominant-dominé, coin pour un espace, 1465,5 m² à 11°28'42"* de 1991. Le plancher du miroir de cette œuvre s'est élevé progressivement d'un grand côté au côté opposé et une image basculée de l'intérieur de bâtiment était connectée à la vue de l'espace réel. L'artiste emploie aussi souvent les miroirs dans certaines *Cabanes éclatées* depuis les années 1990. Dans le cas du *Musée qui n'existait pas*, en 2002, une salle recouverte des miroirs reflète les images infinies de la salle et de spectateurs. Les grandes surfaces des miroirs d'*Around the corner* dans *The Eye of the Storm* réfléchissent une image de trois quarts des rampes de l'architecture et cette image est aussi liée à la vue de la même partie des rampes réelles. Ces miroirs relient la vue réelle de l'intérieur de l'architecture en trois dimensions à son image à deux dimensions. Une réflexion du miroir est une copie optique sans profondeur de l'objet original physique et la disposition du miroir cause un mélange de deux dimensions et de trois dimensions, un trouble de l'identité de cet objet et une théâtralisation de spectateurs. Il existe diverses œuvres employant le miroir chez d'autres artistes, par exemple chez Robert Morris ou chez Dan Graham. *Untitled* (Fig. 120) de Morris de 1965 présente quatre cubes composés des miroirs et *Public Space/Two Audiences* (Fig. 127) de Graham de 1976 met en question la perception du spectateur qui regarde à la fois lui-même et d'autres personnes qui le regardent. Néanmoins, la particularité du miroir dans le travail *in situ* de Buren consiste dans la plupart des cas à révéler ou à basculer l'architecture. Comme la salle du miroir dans *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* (Fig. 118) de Yayoi Kusama avait montré des images infinies de pastilles et de son corps en 1966, *Le Plancher à l'infini* dans *Le Musée qui n'existait pas* de Buren a présenté des images infinies de la salle du musée et du spectateur en 2002.

Depuis la fin des années 1980, Buren commence de plus en plus à utiliser les aplats des couleurs dans ses travaux tels que ceux d'*Arbeiten für Innenräume* (Fig. 75) à la galerie Nikolaus Sonne en 1987 qui ne sont pas forcément accompagnés avec ses rayures, et ces

couleurs manifestent leur qualité visuelle en s'attachant au lieu et en même temps une expression pure assez autonome malgré l'intention de l'artiste sur la révélation du contexte. De nombreuses salles du *Musée qui n'existait pas* ont été présentées par ses murs peints en couleurs pures. En outre, Buren se servit des couleurs transparentes en plus des aplats des couleurs depuis la fin des 1990, qui introduit le mouvement naturel de la lumière solaire jouant le rôle d'une sorte d'éclairage ludique de la scène plastique dans ses travaux. Dans *Quadriller* (Fig. 83) en 1998, la porte vitrée de la galerie Ugo Ferranti a été colorée par les vinyles transparents blancs, jaunes et bleus. Les plexiglas ou vinyles transparents en couleurs s'emploient parfois dans des *Cabanes éclatées* pour que le spectateur voie des superpositions des couleurs selon son mouvement. Dans le travail *The Eye of the Storm*, les couleurs des films translucides de *Color, Rhythm, Transparency* et de *The Rose Window* coloraient la lumière du solaire comme des vitraux.

En 2008, cette fois Buren a investi le Musée national Picasso, dont la directrice était Anne Baldassari qui avait eu les grands entretiens avec Buren en 1986 et 1987. Dans ce travail, intitulé *La Coupure* (Fig. 93), un grand miroir (16 m de hauteur, 40 m de long) coupait l'hôtel Salé où le musée Picasso occupe, la cour d'honneur et le jardin. Cette grande lame a été divisée « dans la diagonale afin de créer dans des matériaux réfléchissants différents deux triangles, l'un argenté et l'autre noir³⁵⁸ ». La deuxième partie de ce travail consistait en déformation de l'intérieur du musée par la coloration en damier de ses vitres et par le collage des rayures sur les escaliers. Nous pourrions supposer que ce titre implique une coupure entre les activités de Picasso qui montrent selon Buren une hérédité de l'histoire de la peinture occidentale et celles de Buren, comme Fabrice Bousteau l'a noté dans l'entretien avec Buren³⁵⁹.

§ 2. Les jeux de lumières et de la déambulation

En 2012, Buren a exposé *Excentrique(s)* (Fig. 94) au Grand Palais dans le cadre de *Monumenta 2012*, qui était la cinquième exposition consacrée à un artiste international d'art contemporain organisée par le Ministère de la Culture. L'année précédente, l'œuvre *Leviathan*

³⁵⁸ *É II*, p. 1455.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 1455-1456.

d'Anish Kapoor avait été exposée. Buren a disposé tangentiellement un grand nombre (377) de cercles de cinq tailles différentes (de 2 à 6,5 m de diamètre) en matière plastique colorée (bleus, jaunes, oranges et verts) transparente en formant une sorte de « tapis³⁶⁰ » dans la nef du Grand Palais réalisée principalement par Henri Deglane pour l'exposition universelle de 1900, et cet agrégat de cercles implique une « forêt » de lumières. « La hauteur des cercles colorés varie entre 2,5 et 2,9 m³⁶¹ » et les spectateurs marchaient sous ces cercles en s'exposant aux lumières colorées. Benjamin Chapon fait remarquer que « Ces ronds de couleurs flottant évoquent des *Nymphéas* en milieu industriel, une version pop de l'œuvre de Monet³⁶². » Le catalogue de l'exposition prend aussi l'exemple de *Nymphéas* afin d'expliquer « les points de vue », un des concepts clés chez Buren, pour regarder une œuvre : « Comme pour les fresques italiennes, les *Nymphéas* de Claude Monet, ou le *Merzbau* de Kurt Schwitters, le visiteur orchestre sa propre perception de l'œuvre et du site. Son expérience est unique, progressive et active³⁶³. » Le choix du cercle comme forme fondamentale du Grand Palais, Sabine Gignoux incite la parole de l'artiste : « Tout, dans la nef du Grand Palais, est construit sur la base de cercles, depuis la coupole en passant par l'arc des voûtes, jusqu'aux boulons métalliques de la charpente qui sont ronds³⁶⁴. » Dans *Excentrique(s)*, la coupole centrale était « partiellement recouverte de filtres bleus formant en grand “damier” coloré³⁶⁵ ». Juste au-dessous de la coupole, l'espace était laissé en vide comme une « clairière³⁶⁶ » et neuf cercles en miroirs étaient disposés à l'intérieur de cet espace, au sol du centre de la nef. Des lumières bleues de la coupole éclairaient la « clairière » et des images de la coupole et de son damier bleu reflétés aux miroirs. La nuit, une batterie de projecteurs située à 35 m au-dessus du sol central éclairait l'ensemble des dispositifs. En outre, la bande sonore composée d'une série de lecture d'un texte dans 37 langues différentes était diffusée en boucle par des haut-parleurs. Le titre *Excentrique(s)* signifie que les cercles colorés se tiennent éloignés du centre de la nef, à l'aplomb de la coupole. Comme la plupart des travaux sculpturaux et architecturaux de Buren,

³⁶⁰ *Mo*, p. 31.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

³⁶² Benjamin Chapon, « Monumenta : Daniel Buren soigne le sol de sa partition », *20 minutes*, 10 mai 2012, <https://www.20minutes.fr/culture/931521-20120510-monumenta-daniel-buren-soigne-sol-partition>.

³⁶³ *Mo*, p. 52.

³⁶⁴ Sabine Gignoux, « Le Monumenta en demi-teinte de Daniel Buren », *La Croix*, 10 mai 2012, <https://www.la-croix.com/Archives/2012-05-11/Le-Monumenta-en-demi-teinte-de-Daniel-Buren- NP -2012-05-11-805701>

³⁶⁵ *Mo*, p. 32.

³⁶⁶ *Ibid.*

le travail *Excentrique(s)* avait une structure permettant aux spectateurs de déambuler au sein de ce travail, cependant l'artiste n'était pas autant intervenu dans l'architecture du Grand Palais que dans ses autres travaux, tels que *Le Musée qui n'existait pas*, *The Eye of the Storm*, *La Coupure*, qui avaient touché les structures des musées. Cela est dû sans doute à la particularité de Grand Palais que Buren exprime comme suit : « Davantage encore que l'architecture, l'aspect vraiment frappant de ce lieu est l'atmosphère qui y règne, sa légèreté, cette impression que l'on ressent d'être dehors alors qu'on est dedans. L'esprit du lieu, c'est le soleil, la lumière³⁶⁷. »

En 2014, dans les travaux *Comme un jeu d'enfant* (Fig. 95-96), Buren a investi le musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS) dont l'architecture avait été réalisée par les Ateliers AFA d'Adrien Fainsilber. La nef de cet édifice, qui forme un grand parallélépipède rectangle vitré, a été colorée par des pellicules apposées en damier en soulignant la structure de la grille et en concrétisant la présence de lumières. Par ailleurs, la deuxième partie de ces travaux a été présentée dans la salle d'exposition où ont été installées les sculptures composées des modules aux formes géométriques (parallélépipèdes, cylindres, cubes, pyramides, arches...) dont la première moitié a été laissée en blanc et la deuxième moitié a joué le jeu des couleurs. Ces sculptures évoquaient aux spectateurs à la fois des blocs de jouet d'enfant, tel les Lego, et des miniatures architecturales simplifiées. Dans le cube blanc de la salle, ces œuvres montraient des qualités plastiques assez indépendantes du contexte, un aspect autonome qui est rare dans les travaux de Buren. Même si le blanc de la moitié des œuvres révèle la particularité des salles d'exposition, il semble que ce que nous sentons soit plutôt les qualités propres de ces œuvres. Cependant, à la question de Joëlle Pijaudier-Cabot de savoir si « ce n'est donc pas une avancée vers l'idée d'une œuvre dotée d'une certaine autonomie³⁶⁸ », la réponse de Buren ne bouge pas de sa position contextualiste : « Elle ne serait pas autonome, car il faudrait la reconstruire pour qu'elle soit complète, ce qui n'est pas simple [...] Mais si on pouvait tout garder à l'issue de l'exposition, ce serait intéressant de la conserver pour en faire autre chose³⁶⁹. » Il explique son travail comme

³⁶⁷ *Mo*, p. 9.

³⁶⁸ Cat. exp., *Comme un jeu d'enfant*, MAMCS, Strasbourg, 14 juin 2014-4 janvier 2015, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, 2014, p. 26.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

construction ou assemblage lié(e) au lieu³⁷⁰. Au moins, comme Pijaudier-Cabot le commente, ces œuvres renouvellent « de façon inédite la notion d'œuvre *située* élaborée par l'artiste dans la série des *Cabanes éclatées*, la dotant d'une dimension architecturale et sculpturale affirmée, et l'ouvrant au jeu des possibles offerts par la combinatoire des éléments de la construction³⁷¹ ». Nous pouvons y trouver un reflet des imaginaires de l'enfant. En fait, bien que la reproduction de ces œuvres ne soit pas simple, cette proposition a été facilement surmontée. Buren a exposé *Come un gioco da bambini (Comme un jeu d'enfant)* au Musée d'art contemporain Donnaregina à Naples en 2015, *Como un juego de niño (Comme un jeu d'enfant)* au Museo espacio à Aguascalientes (Mexique) en 2016, dans le même style des œuvres au MAMCS.

En 2016, Buren a totalement emprunté les grandes vitres de l'architecture de la Fondation Louis Vuitton réalisée par Frank Gehry. Ce travail intitulé *L'Observatoire de la lumière* (Fig. 97) est intervenu dans toute la surface de l'extérieur de l'architecture qui se recouvre de douze grandes voiles de verre en métaphorisant un navire à voiles qui flotte sur le bois de Boulogne. Les filtres de treize couleurs ont été collés en quinconce sur la surface des vitres du bâtiment pour illuminer à la fois son apparence et son intérieur. Ce projet commence avec la volonté de Gehry de rendre vif ce bâtiment monochrome en consultant cette possibilité à Buren. Au lieu d'une installation de drapeaux ou d'oriflammes entre les voiles que l'architecte avait conçue, Buren lui a proposé la coloration des voiles qui peut secouer l'état du bâtiment³⁷². Ce changement plastique montre bien que le travail de Buren n'est pas un accessoire de l'architecture, mais une activité pour convertir le rôle établi de celle-là en spectacle. Il transforme l'extérieur de l'architecture en scénographie spectaculaire en faisant apparaître les rayons naturels invisibles comme des éclairages par les couleurs.

³⁷⁰ Cat. exp., *Comme un jeu d'enfant*, op. cit., p. 26.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

³⁷² Cat. exp., *L'Observatoire de la lumière*, Fondation Luis Vuitton, Paris, 11 mai 2016-2 mai 2017, Paris, Beaux Arts/TTM éditions, 2016, p. 9-10.

Partie II : L'approche sémiotique et phénoménologique

Dans cette partie, nous aborderons l'aspect sémiotique et l'aspect phénoménologique dans l'œuvre d'art pour examiner des travaux de Buren. L'artiste explique souvent que ses rayures fonctionnent en tant que signe d'indication du lieu, en les nommant « outil visuel ». Afin d'examiner la fonction sémiotique de figures dans l'œuvre d'art, nous nous référerons principalement à la théorie de Charles Sanders Peirce, qui est fondée sur la relation phénoménologique aux objets et nous permet de l'appliquer non seulement au signe conventionnel, c'est-à-dire au langage, mais aussi à tous les phénomènes des activités humaines dont les relations principales relèvent de la ressemblance et de la contiguïté. Nous avons un peu étudié la fonction sémiotique de figures de l'œuvre dans l'analyse des *Deux Plateaux* ci-dessus. Notre recherche consiste à réfléchir sur la question suivante : dans les travaux de Buren, non seulement la fonction indicielle des rayures, mais aussi la fonction iconique de celles-ci ne joue-t-elle pas un rôle important ?

Dans une exposition de Buren, la relation entre l'œuvre et son espace est le contraire de celle de l'exposition traditionnelle. Les propriétés de l'élément principal de l'œuvre de Buren, c'est-à-dire celles de l'outil visuel, sont immuablement fixées, alors que l'espace de son œuvre est chaque fois différent et contextualisé en fonction de la proposition. Par contre, dans l'exposition traditionnelle d'un artiste, ses différentes œuvres sont toujours placées dans le même environnement muséal, c'est-à-dire l'espace blanc et cubique. En effet, le sujet du travail de Buren consiste dans la situation éphémère du lieu (*in situ*) où son travail s'applique, c'est l'inverse du lieu d'exposition, c'est-à-dire le musée, qui présente l'œuvre. Ce qui est caractéristique dans son travail, c'est le déploiement de son outil géométrique dans l'espace tridimensionnel concret en incorporant le spectateur dans cet espace « agencé ». Et c'est le spectateur lui-même qui organise des figures/fond dans un travail de Buren en tant qu'expérience esthétique. Cette expérience nous fait prendre conscience d'une interprétation phénoménologique de la perception d'un travail et de la réalité qui l'entoure. Alors, quelles fonctions opèrent-elles entre l'œuvre, l'espace et le spectateur dans le travail de Buren ? Pour analyser ses travaux, nous traiterons des deux biais caractéristiques qu'ils suscitent, celui de l'attention et celui de l'organisation de figures/fond.

Nous examinerons tout d'abord la théorie de Peirce en l'appliquant à l'œuvre d'art, puis l'acte d'attention qui concerne l'expérience esthétique à certains égards. Ensuite, nous étudierons la *Gestalttheorie* dont la notion holistique de la figure contribue à l'interprétation de l'œuvre d'art. Enfin, nous analyserons deux travaux de Buren sous le point de vue sémiotique et phénoménologique.

Chapitre 7. La théorie de Charles Sanders Peirce

§ 1. Les trois catégories et les trois trichotomies

Pour qualifier son outil visuel, Buren utilise le mot « signe » en soulignant son aspect déictique aussi bien que son rôle pour déclencher la « lecture » du référent où il s'insère. Ainsi, la théorie de Charles Sanders Peirce permet des analyses des phénomènes (*phaneron*³⁷³ d'après sa terminologie) qui sont « tout ce qui, de quelque manière et en quelque sens que ce soit, est présent à l'esprit, sans considérer aucunement si cela correspond à quelque chose de réel ou non³⁷⁴ » (c'est-à-dire des choses vécues, donc perceptives et existentielles) et qui ne déduisent pas que l'aspect symbolique ou conventionnel du signe.

La phénoménologie (phanéroskopie) chez Peirce est caractérisée « par inspection *inductive* expérimentale (non intuitive)³⁷⁵ » à la différence de la phénoménologie chez Husserl dans laquelle l'analyse basée sur l'intuition intervient. Quant à la science des signes, il existe aussi la sémiologie de Ferdinand de Saussure fondée sur la linguistique occidentale, l'étude des langues composées essentiellement de phonèmes, laquelle n'a donc pas pour objet des idéogrammes. La sémiologie classe le signe en deux éléments, c'est-à-dire signifiant et signifié³⁷⁶, dont la relation est censée être arbitraire, sans aborder dans son système l'objet auquel le signe se réfère. Par contre, la sémiotique de Peirce considère que le signe constitue la relation triadique entre « le representamen », l'objet et « l'interprétant » (Schéma 2³⁷⁷). Le representamen tient lieu d'objet, « non sous tous rapports, écrit Peirce, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du representamen³⁷⁸ ». De plus, le philosophe distingue deux types d'objets d'un signe : l'objet dynamique (le Médiat hors du Signe), c'est-à-dire la réalité qui « parvient à déterminer le signe à sa représentation » et

³⁷³ Le mot issu du grec φανερόν, qui signifie « se montre ».

³⁷⁴ *ÉS*, p. 78, (1.284).

³⁷⁵ Gérard Deledalle, *Peirce Charles Sanders*, dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-sanders-peirce/>

³⁷⁶ Ferdinand de Saussure a limité la définition du signifié dans le domaine du concept et exclu le référent du modèle dyadique du signe. Par contre, Peirce et Ogden & Richards ont introduit le référent dans leur modèle triadique. Quand on analyse l'image du point de vue sémiotique, il faut aborder l'objet réel que Saussure a exclu. Dans le présent texte, nous signifions que le signifié contient non seulement le concept, mais aussi le référent et que le signifiant désigne aussi bien la forme matérielle du signe que la forme immatérielle de celui-ci.

³⁷⁷ Cf. Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979, p. 24.

³⁷⁸ *ÉS*, p. 141, (2.228).

l'objet immédiat (l'Immédiat dans le Signe³⁷⁹), c'est-à-dire l'objet dont l'être « dépend de sa représentation dans le signe³⁸⁰ ». Selon Dominique Chateau, le premier est situé dans « le contexte extrinsèque, c'est-à-dire pris en lui-même, extérieurement au signe-chose » et le deuxième est dans « le contexte intrinsèque, tel que le signe le représente³⁸¹ ». L'interprétant se divise aussi en deux, l'interprétant immédiat et l'interprétant dynamique : le premier est « l'interprétant tel qu'il est révélé dans la compréhension correcte du signe lui-même, et est ordinairement appelé la *signification* du signe » et le deuxième est « l'effet réel que le signe, en tant que signe, détermine réellement³⁸² ». Si nous analysons des œuvres d'art dans lesquelles ses représentations et des objets réels se mêlent, il semble qu'appliquer la sémiotique à cette analyse soit convenable plutôt que la sémiologie de Saussure qui ne traite pas de l'objet, le référent.

Du point de vue phénoménologique, Peirce classe « tout ce qui est présent à l'esprit » en trois catégories : la Priméité qui « est la conception de l'être indépendamment de toute autre chose », la Secondéité qui « est la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre », la Tiercéité qui « est la conception de la médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation³⁸³ ».

³⁷⁹ *ÉS*, p. 63.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 222.

³⁸¹ Dominique Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 59.

³⁸² *ÉS*, p. 222.

³⁸³ Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. VI Scientific Metaphysics, dirigé par Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge & London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1974, p. 25, (6.32) : « First is the conception of being or existing independent of anything else. Second is the conception of being relative to, the conception of reaction with, something else. Third is the conception of mediation, whereby a first and second are brought into relation. »

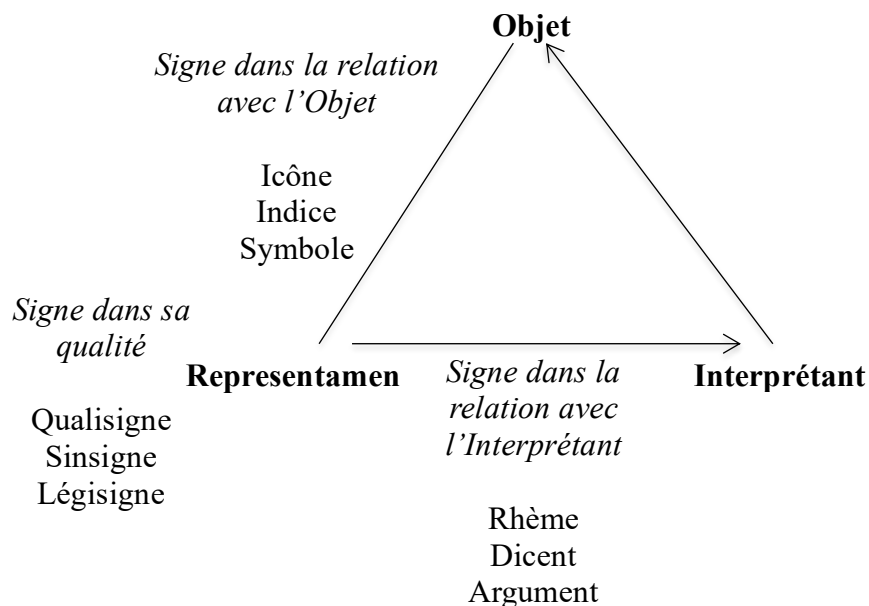


Schéma 2. Le signe comme relation triadique

Les signes sont divisibles, selon la trichotomie³⁸⁴, c'est-à-dire la classification par ces trois catégories. Un signe, en d'autres termes un representamen « peut être appelé *qualisigne*, *sinsigne* ou *legisigne* ». Le qualisigne est une qualité appartenant à la priméité, le sinsigne est un existant réel appartenant à la secondéité et le legisigne est une loi générale établie par les hommes appartenant à la tiercéité³⁸⁵. Ensuite, un signe en relation avec son objet peut « être appelé icône, indice ou symbole ». L'icône est le signe qui a quelques caractères en lui-même et qui le fait ressembler à son objet, l'indice est le signe qui a la relation existentielle avec son objet et le symbole est le signe qui a la relation avec une loi qui détermine l'interprétation par rapport à son objet. En outre, un signe peut être appelé rhème (thème/terme), signe dicent (proposition) ou argument, suivant la façon dont son interprétant le représente. Le rhème est le signe de possibilité, le signe dicent est le signe de fait et l'argument est le signe de raison.

³⁸⁴ Cf. *ÉS*, p. 162-166, (2-243-2.252).

³⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 25, (8.328).

« Si nous classons les signes des trois trichotomies suivant que le signe est considéré en lui-même comme representamen, en relation avec son objet ou en relation avec son interprétant, nous obtenons le tableau suivant :³⁸⁶ » (Table 1).

Table 1. Les trois trichotomies fondamentales et les neuf sous-signes.

	Priméité : 1	Secondéité : 2	Tiercéité : 3
Representamen : 1	Qualisigne (1,1)	Sinsigne (1,2)	Légisigne (1,3)
Signe en relation avec son objet : 2	Icône (2,1)	Indice (2,2)	Symbole (2,3)
Signe en relation avec son interprétant : 3	Rhème (3,1)	Dicent (3,2)	Argument (3,3)

§ 2. Icône, indice, symbole

Nous nous habituons aux termes icône, indice et symbole plus qu'aux autres termes mentionnés ci-dessus grâce à nombre de leurs emplois. Comment Peirce définit-il ces trois mots ?

Une *icône* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. [...] N'importe quelle, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose³⁸⁷

Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet

³⁸⁶ « Commentaire », *ÉS*, p. 283. Cf. aussi Deledalle, *Théorie et pratique du signe, op. cit.*, p. 25.

³⁸⁷ *ÉS*, p. 164, (2.247).

[...] Il implique donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet.³⁸⁸

Un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. [...] il agit par l'intermédiaire d'une réplique³⁸⁹ [...] Il doit y avoir des cas existants de ce que symbole dénote [...] et par conséquent le symbole impliquera une sorte d'indice³⁹⁰

D'un côté, si nous considérons un signe-chose comme individu, celui-ci doit être au moins un indice qui a des relations avec le contexte existentiel en ayant nécessairement certaines qualités (caractéristiques) et donc peut être à la fois une icône. « Puisque tout individu doit avoir des caractéristiques, il suit qu'une priméité et donc une icône peut être un élément constitutif d'un indice authentique³⁹¹ ». Cependant, ce constat ne concerne que le cas où l'on peut avoir l'objet auquel cette icône se réfère. En effet, « si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône n'agit pas comme signe³⁹² ». Par voie de conséquence, si ces caractéristiques ont une relation avec l'objet existentiel, ce signe-chose peut être à la fois un indice et une icône. De plus, ce signe-chose peut être aussi un symbole, dans le cas où il appartiendrait à la réplique issue de certaines lois.

De l'autre côté, si nous considérons une icône strictement sous sa priméité, elle « ne peut qu'être une idée³⁹³ » et elle « n'a pas de lien dynamique avec l'objet qu'elle représente³⁹⁴ ». Cette nature signifie que l'icône ne renvoie qu'à l'objet immédiat. En revanche, pour matérialiser un signe-icône, celui-ci doit appartenir à la fois à un qualisigne et à un sinsigne, à ce que Peirce appelle l'*hypoicône*. Dans ce cas, l'icône est déterminée par contexte extrinsèque et cette « formulation semble, à son tour, contradictoire » avec la nature de l'icône.

³⁸⁸ *ÉS*, p. 164, (2.248).

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 163, (2.246) : « Tout légisigne signifie par son application dans un cas particulier, qu'on peut appeler sa *réplique*. »

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 164-165, (2.249).

³⁹¹ *Ibid.*, p. 179, (2.283).

³⁹² *Ibid.*, p. 164, (2.247).

³⁹³ *Ibid.*, p. 174, (2.276).

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 193, (2.299).

Chateau explique sur ce point qu'« en fait, cela signifie que l'interprétation de la relation entre l'icône et le contexte extrinsèque ne passe pas par le constat d'un lien physique existant entre eux³⁹⁵ ». Cette particularité de l'icône, qu'elle puisse se référer au contexte extrinsèque sans lien existentiel, est qualifiée comme une « *epochè* de l'indicialité³⁹⁶ » ou « une priméité de secondéité³⁹⁷ » par Chateau. De plus, l'icône peut appartenir aussi à un symbole au cas où elle aurait la propriété conventionnelle. Pour tout dire, un indice peut être à la fois une icône en vertu de sa qualité et un symbole en vertu d'une règle conventionnelle ; une icône doit être un indice en prenant en compte son contexte extrinsèque en tant que sinsigne et peut être un symbole en vertu d'une règle conventionnelle ; un symbole doit être un indice en tant que réplique (sinsigne) de la convention et peut être une icône en vertu de sa qualité.

	Premier
R	·1
O	·
I	·

Schéma 3. La classe de la priméité

	Premier	Second
R		·2 ·3 ·4
O	·	·
I	· ·	·

Schéma 4. Les trois classes de la secondéité

³⁹⁵ D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, op. cit., p. 59.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

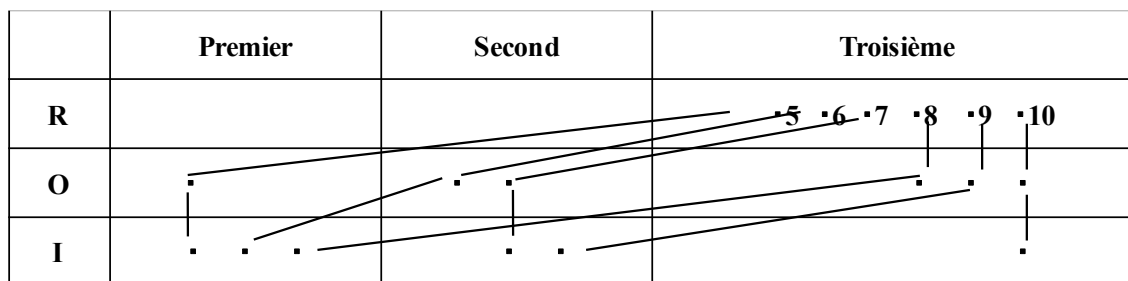


Schéma 5. Les six classes de la tiercéité

Table 2. Les dix classes de signes (2.254-2.263)

Representamen	Objet	Interprétant	—	Exemple
1. Qualisigne	Icône	Rheme	(1.1, 2.1, 3.1)	Un sentiment de « rouge »
2. Sinsigne	Icône	Rheme	(1.2, 2.1, 3.1)	Un diagramme individuel
3. Sinsigne	Indice	Rheme	(1.2, 2.2, 3.1)	Un cri spontané
4. Sinsigne	Indice	Dicent	(1.2, 2.2, 3.2)	Une girouette
5. Legisigne	Icône	Rheme	(1.3, 2.1, 3.1)	Un diagramme général
6. Legisigne	Indice	Rheme	(1.3, 2.2, 3.1)	Un pronom démonstratif
7. Legisigne	Indice	Dicent	(1.3, 2.2, 3.2)	Un cri de la rue
8. Legisigne	Symbole	Rheme	(1.3, 2.3, 3.1)	Un nom commun
9. Legisigne	Symbole	Dicent	(1.3, 2.3, 3.2)	Proposition ordinaire
10. Legisigne	Symbole	Argument	(1.3, 2.3, 3.3)	Un argument

Selon Peirce, « les trois trichotomies des signes aboutissent à diviser les signes en dix classes³⁹⁸ ». Gérard Deledalle arrange ces dix classes de signes (Table 2³⁹⁹) en schématisant chaque relation triadique (Schéma 3-5)⁴⁰⁰.

[Schéma 3] : Quand le representamen est premier, il ne peut y avoir que l’objet et l’interprétant sont à la fois premiers : (1,1, 2,1, 3,1) *Qualisigne iconique rhématique*.

³⁹⁸ *ÉS*, p. 210, (2.254).

³⁹⁹ G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, op. cit., p. 82.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 80-81.

[Schéma 4] : Quand le representamen est second.

Son objet est premier et l'interprétant est premier : (1,2, 2,1, 3,1) *Sinsigne iconique rhématique*.

Son objet est second et l'interprétant est premier : (1,2, 2,2, 3,1) *Sinsigne indiciel rhématique*, et l'interprétant est second : (1,2, 2,2, 3,2) *Sinsigne indiciel dicent*.

[Schéma 5] : Quand le representamen est troisième.

Son objet est premier et l'interprétant est premier : (1,3, 2,1, 3,1) *Legisigne iconique rhématique*.

Son objet est second et l'interprétant est premier : (1,3, 2,2, 3,1) *Legisigne indiciel rhématique*, et l'interprétant est second : (1,3, 2,1, 3,2) *Legisigne indiciel dicent*.

Son objet est troisième et l'interprétant est premier : (1,3, 2,3, 3,1) *Legisigne symbolique rhématique*, l'interprétant est second : (1,3, 2,3, 3,2) *Legisigne symbolique dicent*, et l'interprétant est troisième : (1,3, 2,3, 3,3) *Legisigne symbolique argumental*.

§ 3. Le cas de la *Joconde*

Deledalle exemplifie une analyse sémiotique du portrait de la *Joconde* de Léonard de Vinci, qui est « un groupement de qualisignes matérialisés dans un sinsigne⁴⁰¹ », en éclaircissant peu ou prou la théorie complexe de Pierce. Le representamen de cette peinture est fait de qualisignes, à savoir de couleurs, de lignes, dont l'objet immédiat est iconique et son interprétant immédiat est rhématique (qualisigne iconique rhématique : 1,1, 2,1, 3,1), parce que nous ne pouvons que désigner quelqu'un dans l'objet immédiat par simple inspection. Si nous tenons compte de ce representamen comme tableau, donc comme sinsigne, son interprétant dynamique peut dire qu'il y a autant d'indices comme objet immédiat, par exemple, « la nature du support (huile sur bois), la pose, le vêtement et la coiffure du modèle, le paysage à l'arrière-plan », etc., mais l'interprétant dynamique demeure encore rhématique (sinsigne indiciel rhématique : 1,2, 2,2, 3,1). Enfin, les interprétants de ces representamens expliquent que l'objet immédiat de ce tableau est « l'icône d'une femme jeune et belle⁴⁰² ».

⁴⁰¹ G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, op. cit., p. 125.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 126-127.

Si nous passons à l'objet dynamique de ce tableau, nous pouvons consulter de nombreuses informations sur lui et l'interprétant dynamique devient dicent. Ils démontrent que « ce tableau est le portrait d'une dame florentine du nom de Mona Lisa, épouse d'un certain Francesco Giocondo⁴⁰³ ». L'objet dynamique de ce tableau est un indice (sinsigne indiciaire dicent : 1,2, 2,2, 3,2), et il peut être également un symbole (sinsigne symbole dicent : 1,2, 2,3, 3,2), dont l'un des contenus déductifs est par exemple « l'archétype de la mère de Léonard dont ce dernier reproduit comme autant de répliques le sourire dans la Saint Anne et la Sait Jean-Baptiste⁴⁰⁴ » selon l'interprétation de Freud.

§ 4. Le cas de *L'Annonciation*

Prenons un exemple d'une figure de la peinture figurative. Dans le cas du lys dans *L'Annonciation* de Léonard de Vinci (Fig. 98), nous dirions que cette figure du lys appartient aussi bien à l'indice et au symbole qu'à l'icône. Même si nous ne connaissons pas le titre, l'auteur et la légende de cette peinture, nous reconnaissons que cette figure est bien une icône (une hypoicône, au sens strict) (1,2, 2,1, 3,1) *sinsigne iconique rhématique* dont l'objet immédiat est un lys, du fait qu'elle ressemble à un lys naturel. Ensuite, ce lys a un lien contigu spatial avec la figure d'un archange qui le tient, et cette relation contiguë spatiale nous permet d'induire que ce lys désigne cet archange. Ainsi, tel interprétant dynamique peut supposer que ce lys soit un indice (1,2, 2,2, 3,2) *sinsigne indiciel dicent* de cet archange. Cependant, il n'est pas certain que cette supposition abductive corresponde à l'intention de l'auteur de l'œuvre dans un stade sans contexte.

Si nous plaçons cette peinture dans son contexte qui nous introduit ou assure des interprétants dynamiques, nous pouvons glaner des informations qui portent sur cette peinture, par exemple son titre, son auteur, des écrits sur Léonard de Vinci, de nombreuses analyses des historiens de l'art, des conventions sur la peinture religieuse, etc. Selon le discours conventionnel religieux⁴⁰⁵, le lys est à la fois un attribut de l'archange Gabriel et un symbole de la Vierge Marie, dont la virginité est comparée avec la blancheur à laquelle ressemble la

⁴⁰³ G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, op. cit., p. 128.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁰⁵ Xavier Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, p. 137 : « *Lis*. – Symb. du Christ, de la Vierge, de la chasteté. – Attrib. du Christ, de la Vierge, de l'archange Gabriel [...] ».

couleur du lys. Ainsi, la figure du lys relève simultanément de l'indice (*legisigne indiciel dicent* : 1,3, 2,2, 3,2) dont l'objet est l'Archange Gabriel et du symbole (*legisigne symbole dicent* : 1,3, 2,3, 3,2) dont l'objet est la Vierge Marie. Pourtant, cet interprétant dynamique de la signification symbolique n'est pas forcément toujours dégagé en raison de ce que certains interprétants dynamiques requièrent la connaissance ou la spécialité du spectateur. Au bout du compte, nous induisons que la figure du lys dans *L'Annonciation* appartient à la fois à une icône qui désigne un lys des plantes à fleurs, à un indice qui désigne l'archange Gabriel, porteur de ce lys, à un symbole qui désigne la Vierge Marie et à un autre symbole qui désigne l'archange Gabriel par le discours religieux.

Alors comment pensons-nous la signification de la figure des rayures ? Nous aurions de nombreuses interprétations de celle-là selon le fond et le contexte. Par exemple, du signe de passage clouté, nous interprétons qu'il appartient tant à un symbole réglementé qui permet aux personnes de traverser la rue qu'à un indice du fait qu'il indique la rue par sa contiguïté physique. En effet, grâce à leur visibilité, les rayures sont utilisées de façon très courante dans divers domaines, par exemple pour le design de chemise, de drapeau national, de passage clouté, de barrière de sécurité, etc.

À quelle classe du signe appartiennent les rayures de Buren ? Quand l'artiste les utilise dans ses travaux *in situ*, du fait de leur visibilité et de leur contiguïté physique avec le lieu, elles fonctionnent au moins comme indice. Elles ont aussi une figure abstraite propre et banale, et cela n'empêcherait pas de se reporter à des objets soit immédiats soit dynamiques. Est-ce que ses rayures fonctionnent aussi comme icône ou comme symbole ? Nous aborderons ces points dans les chapitres suivants.

Chapitre 8. L'indicialité

§ 1. L'outil visuel : le signe indiciel propositionnel

« Un indice ou sème (σημα), dit Peirce, est un representamen dont le caractère représentatif consiste en ce qu'il est un second individuel⁴⁰⁶ ». Le philosophe donne de nombreux exemples de l'indice : un cadran solaire, un coup sec frappé à la porte, un baromètre, une girouette, un pronom démonstratif, un pronom possessif, adverbe de lieu et de temps, etc., en exprimant en même temps que « tout ce qui attire l'attention est un indice⁴⁰⁷ ». Par excellence, ce qui est très connu et beaucoup examiné, c'est qu'il assigne la photographie à la fois à l'icône et à l'indice.

Étant donné que sa nature est basée sur la secondéité, l'indice a une relation existentielle avec son référent, de sorte qu'il accompagne toujours son contexte dans sa signification. Il est le sinsigne individu, mais il n'est pas autonome par rapport au contexte extrinsèque. Quant aux travaux de Buren, ses rayures attirent le regard vers le site où elles se déploient. Par la nature déictique de ses rayures et par leurs relations existentielles avec un site, ses rayures que l'artiste appelle l'outil visuel sont considérées comme un indice, et leur référent est les objets du site où elles s'attachent. C'est pourquoi nous pouvons dire que ces rayures montrent l'espace « agencé » en tant qu'indice. Dans le texte « Mise en garde » de 1969, Buren décrit ses bandes comme suit : « La succession des bandes verticales se fait également sans aucun accident, toujours identique (1, 2, 1, 2, etc.), ne créant ainsi aucune composition à l'intérieur de la surface à regarder, ou si l'on préfère, une composition minimum ou zéro ou neutre » ; et il ajoute que l'« on peut dire également que cette peinture [“peinture neutre” ou “degré zéro/neutralité de la forme”] n'a plus de caractère plastique, mais qu'elle est *indicative* ou *critique*⁴⁰⁸. » Aussi souligne-t-il l'aspect *indicatif* et *critique* qui réside dans ces bandes. Ce texte a été écrit pour l'exposition *Konzeption/Conception* au musée Leverkusen en octobre et novembre 1969, laquelle constitue une première manifestation de l'Art conceptuel organisée par Konrad Fischer et Rolf Wedewer. Buren a présenté son texte « Mise en garde » dans le

⁴⁰⁶ *ÉS*, p. 179, (2.283).

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 180, (2.285).

⁴⁰⁸ « Mise en garde », *É I*, p. 80.

catalogue d'exposition. Toutefois, le travail de Buren qui concerne ce texte « était visible Grabbeplatz à Düsseldorf pendant la durée de l'exposition⁴⁰⁹ », c'étaient les *Affichages sauvages* intitulés *Position-Proposition*⁴¹⁰ exposés avec le soutien de la galerie Konrad Fischer. Selon les trois photographies de ce travail (Fig. 28-30, le 3 octobre 1969), nous y voyons les papiers rayés blancs et bleus en forme de rectangle tout en longueur qui sont collés sur les panneaux publicitaires, à côté des affiches du détergent à vaisselle de la marque Pril et de la lessive de la marque OMO. Les bandes de Buren attirent les regards de passants en vertu de la visibilité basée sur la simplicité répétitive. Du fait de ne pas contenir de signification publicitaire, elles amènent les regards de passants aux alentours d'elles, à savoir les affiches publicitaires contiguës et les panneaux publicitaires. La fonction déictique des bandes correspond au signe indiciel propositionnel, c'est-à-dire le sinsigne indiciel dicent (1,2, 2,2, 3,2) à la classe 4 dans les dix classes des signes chez Peirce (cf. Table 2), dont un exemple est une girouette. Celle-ci a une relation entre l'orientation de la tête de coq ou de la flèche (indice) et la direction du vent (réfèrent) en vertu des lois physiques. Dans le cas des bandes de Buren, elles renvoient aux affiches publicitaires et aux panneaux publicitaires où elles s'appliquent en vertu de la contiguïté spatiale et matérielle. Cet aspect physiquement déictique relève du signe dicent « qui, pour son interprète, est un signe d'existence réelle⁴¹¹ ». Par ailleurs, l'affiche publicitaire du Pril, l'un des référents des signes-bandes, appartient en lui-même à l'indice, le sinsigne indiciel dicent (1,2, 2,2, 3,2), de même que Deledalle exemplifie l'indice en prenant une formule de Raymond Savignac (affichiste français), un slogan graphique « Monsavon au lait » : « sinsigne (1,2), l'affiche est un "simple véhicule" ; indiciaire (2,2) : son objet est de faire vendre l'objet représenté : le savon de Monsavon ; dicent (3,2) : parce que le savon de Monsavon est un savon au lait de vache⁴¹² ». L'affiche de Savignac possède dans l'intérieur d'elle-même une signification, c'est-à-dire un slogan commercial pour être transmis au passant. L'affiche du Pril indique son article détergent et présente aussi un slogan commercial (*Jetzt zum sympathischen Preis*). Aussi les bandes de Buren soulignent-elles encore cet article ? Cela n'est pas le cas. Elles n'ont pas de signification en elles-mêmes, et ce manque de message introduit le passant à se poser des

⁴⁰⁹ *É I*, p. 276.

⁴¹⁰ Ce titre a été aussi employé pour celui du livre de l'artiste dans *Cat. exp., Manifestation* en 1971 au Städtisches Museum Mönchengladbach.

⁴¹¹ *ÉS*, p. 165, (2.251).

⁴¹² G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe, op. cit.*, p. 110-112.

questions sur le sens d'une présence des bandes, sur le rôle du panneau publicitaire et de la publicité du Pril. Ces questions s'ouvrent à la position critique qualifiée par Buren comme particularité de son outil visuel. Dans le texte « Mise en garde n° 3 », une reprise de « Mise en garde » complétée d'ajouts, l'artiste écrit :

Si dans une grande ville, une publicité bien située, qui coûte une somme assez considérable d'argent, est recouverte sans aucune autorisation spéciale par notre proposition, en déduire uniquement que l'action vise à être contre la publicité et son aliénation, c'est n'y voir que le geste et se satisfaire de l'effet le plus facile ; c'est-à-dire ici le risque pris par rapport aux lois et la disparition momentanée d'une affiche publicitaire. Il faut, en fait, voir la proposition, l'endroit où elle est posée/collée ne jouant que comme support. Par suite, la publicité en dessous est effectivement niée et une certaine agressivité de l'acte/geste n'est pas à nier – ce qui serait une illusion –, mais il faut laisser ce geste à sa place et n'en pas faire un symbole⁴¹³.

Même si l'on pouvait interpréter la critique de Buren envers la publicité dans l'*Affichage sauvage* sans informations de cette citation, cette interprétation resterait connotative, du fait que ces bandes manquent de message explicite tel qu'une phrase. Alors, Buren explique que son outil visuel peut avoir quelques significations par son agencement dans le lieu en le comparant avec l'alphabet :

Tout comme nos vingt-six lettres forment des milliers de mots qui ne signifient quelque chose qu'une fois assemblés dans une phrase elle-même comprise dans un ensemble, mes outils visuels, aujourd'hui connus, ne signifient (éventuellement) quelque chose qu'une fois « agencés », dans un contexte, *IN SITU*.⁴¹⁴

Néanmoins, certaines significations produites par un agencement de l'outil visuel restent ambiguës. La présence des bandes dans un lieu ne peut pas concrétiser leur signification comme le langage la donne, mais ses bandes troublent une vue conventionnelle, des discours liés à ce lieu et y posent des questions.

⁴¹³ « Mise en garde n° 3 », *É I*, p. 114.

⁴¹⁴ « Au sujet du signe (outil visuel) utilisé depuis 1965 », *É I*, p. 707.

§ 2. L'embrayeur

Dans le cas du travail de Buren, le lien entre les rayures (indice) et les objets du site (référent) n'est pas constant et établi par chaque exposition dans un lieu choisi. La diversité du collage doit à celle de contextes réels, et les rayures elles-mêmes n'ont pas de signification conventionnelle déterminée. En effet, les rayures qui s'attachent à des objets du site indiquent ces objets comme un adjectif démonstratif en attirant l'attention du passant. De ce fait, elles peuvent être comparées à l'embrayeur (*shifter*), un terme qu'Otto Jespersen a employé, et dont Roman Jakobson a étudié la nature⁴¹⁵. L'embrayeur relève des mots qui ne se remplissent de contenu de signification que si le locuteur les relie à une substance dans son énonciation, à savoir les pronoms personnels (je, tu...), les pronoms et les adjectifs démonstratifs (ceci, cette...) et certains adverbes (ici, maintenant...). Dans le domaine de la linguistique, Émile Benveniste souligne que la signification de « l'indicateur » réside dans l'instance du discours par laquelle « la langue est actualisée en parole par un locuteur », et il dit : « *ici* et *maintenant* délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant *je*⁴¹⁶ ». D'un autre côté, Jakobson exprime le caractère des embrayeurs qui appartiennent à la classe du « symbole-indice » (on l'appellerait aussi le *legisigne indiciel rhématique*) comme suit :

On a souvent pensé que le caractère particulier du pronom personnel et des autres embrayeurs résidait dans l'absence d'une signification générale unique et constante. [...] les embrayeurs, par opposition aux symboles, furent traités comme de simples index. Chaque embrayeur, cependant, possède une signification générale propre. Ainsi « je » désigne le destinataire (et « tu » le destinataire) du message auquel il appartient. [...] En réalité, la seule chose qui distingue les embrayeurs de tous les autres constituants du code linguistique, c'est le fait qu'ils renvoient obligatoirement au message.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de minuit, 1963, p. 176-196.

⁴¹⁶ Émile Benveniste, « La nature des pronoms », *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251 et 253.

⁴¹⁷ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 179.

Jakobson argue que le caractère particulier de l’embrayeur réside dans le lien référentiel avec le message plutôt que dans l’absence d’une signification générale unique et constante qui n’est pas tout à fait vraie. Parce que, comme le fait remarquer Jakobson, il a néanmoins une signification générale propre et qu’il n’est pas un signe vide. De l’embrayeur, Rosalind Krauss met l’accent sur sa nature « vide⁴¹⁸ » en le comparant avec le ready-made dont la signification artistique n’est garantie que par sa présence existentielle. Or il n’est pas nécessairement pertinent de qualifier l’embrayeur de significativement vide. Le signifiant de « je » qui a son contenu phonétique et orthographique est différent à celui de « tu », et, en même temps, la définition linguistique du premier désigne le sujet du locuteur, alors que le deuxième désigne l’interlocuteur. Même si le message du ready-made n’est pas constant, il a sa forme propre telle qu’une roue, un porte-bouteille, un urinoir. Revenons à la phrase de Buren dans la citation avant-dernière mentionnée plus haut. À propos des mots « signifier quelque chose que une fois “agencé” », nous pouvons les saisir en ce sens que l’outil visuel nous renvoie au questionnement sur le contexte agencé. Simultanément, Buren prétend que son « signe visuel n’est jamais à voir en soi ni pour lui-même⁴¹⁹ » et il nie donc n’importe quelle signification picturale de son outil visuel au degré zéro de la forme. Cependant, les rayures ont au moins un contenu en tant que forme générale propre qui n’est pas un signe vide, et elles peuvent se montrer en elles-mêmes indépendamment du contexte ou se montrer elles-mêmes par rapport à celui-ci, comparativement à ce que Jakobson fait remarquer. Les rayures de Buren ne sont évidemment pas un embrayeur du fait qu’elles ne font pas partie du langage, mais par la comparaison avec l’embrayeur nous pouvons comprendre mieux qu’elles n’appartiennent pas seulement à l’indice, et nous examinerons un aspect iconique par la suite.

§ 3. La juxtaposition de l’indice et du référent

Ce qui est caractéristique dans les travaux de Buren, c’est la juxtaposition du signe et de son référent. Les *Affichages sauvages* sont de bons exemples qui montrent fondamentalement ce caractère. Nous y voyons une présence des choses réelles à travers le processus immédiat de la présentation. Si nous consultons la relation entre le signe et son référent dans la

⁴¹⁸ Rosalind Krauss, « Note on the Index: Seventies Art in America », *October*, Vol. 3, Spring 1977, p. 78 : « empty ».

⁴¹⁹ « Le sens de l’art », *É* II, p. 571.

photographie, elle est différente de celle dans le travail *in situ*. D'après Roland Barthes, « elle [la photographie] pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique... On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle⁴²⁰ ». En outre, il analyse le message photographique d'une publicité Panzani comme suit : « Les signifiés de ce troisième message sont formés par les objets réels de la scène, les signifiants par ces mêmes objets photographiés.⁴²¹ » Ainsi Barthes formule que « le rapport du signifié et du signifiant est quasi tautologique⁴²² » dans l'image photographique et que celle-ci n'a pas de message codé. En d'autres termes, dans la photographie le référent se superpose presque identiquement à l'intérieur du signe, à l'intérieur de l'épreuve photographique, qui correspond au référent encadré, réduit et aplati. Par contre, dans le cas de l'*Affichage sauvage* de Buren, le référent et le signe, c'est-à-dire l'outil visuel, sont juxtaposés pour la raison que le référent est justement un contexte spatial éventuel de ce signe, sur lequel celui-ci est appliqué. Il n'y a aucune causalité interne entre les deux. Leur relation est tout à fait contingente. Nous pouvons dire que les rayures sont contextualisées dans un site par l'exposition occasionnelle, ou qu'un site est décontextualisé dans les rayures par l'exposition occasionnelle. Dans la photographie, le mécanisme de la formation du signe se rapporte à la loi de la nature concrétisée dans l'appareil-photo, qui est indépendante de la situation du lieu. En revanche, dans un travail *in situ*, le mécanisme de la formation du signe se rapporte à l'acte de l'agencement des rayures dans un lieu, qui est forcément dépendant de la situation du lieu.

Krauss argumente sur une fonction indicielle apparue dans l'art contemporain depuis les années 1970, laquelle substitue « l'inscription d'une pure présence physique au langage fortement articulé des conventions esthétiques⁴²³ », en l'associant celle dans la photographie qui se caractérise par une « genèse physique⁴²⁴ ». En traitant de *Doors, Floors, Doors* (Fig. 124, en 1976) de Gordon Matta-Clark, d'*East/West Wall Memory Relocated* (Fig. 125, en 1976) de Michelle Stuart, et de *P. S. I Paint* (Fig. 126, en 1976) de Lucio Pozzi dans son article « Note sur l'indice. La deuxième partie. », Krauss note un trait commun de « la présence muette d'un

⁴²⁰ Roland Barthes, « La chambre claire », *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002, p. 792-793.

⁴²¹ R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 576.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ R. Krauss, « Note on the Index: Seventies Art in America », *op. cit.*, p. 81 : « the registration of sheer physical presence for the more highly articulated language of aesthetic conventions ».

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 75 : « physical genesis ».

événement non codé⁴²⁵ » dans ces œuvres exposées au bâtiment du P. S. 1 Contemporary Art Center à New York. Elle se réfère au mot « message sans code⁴²⁶ » de Barthes. Selon Krauss, la photographie se caractérise par son statut indiciel, c'est-à-dire « l'absolu de cette genèse physique, une genèse qui semble court-circuiter ou refuser les processus de schématisation ou d'intervention symbolique qui opèrent dans les représentations graphiques de la plupart des peintures⁴²⁷ ». Elle caractérise les travaux de Pozzi par une représentation tautologique dans la photographie : « Dans cet ensemble de travaux de Pozzi, on fait l'expérience de la relation quasiment tautologique entre signifiant et signifié par laquelle Barthes caractérise la photographie.⁴²⁸ » Certes, nous pouvons considérer ces œuvres comme indices du fait que chaque pièce indique le bâtiment où elles s'appliquent, mais leurs rapports entre l'œuvre (signifiant) et le bâtiment (signifié) ne sont pas si tautologiques que Krauss le fait remarquer. Certainement, la peinture de Pozzi trace les limites des zones déjà marquées par les couleurs dans le bâtiment, mais, bien que le mur de ce bâtiment ait la forme de briques, les panneaux de Pozzi restent plats sans rainures. Cette œuvre n'exprime pas forcément de répétition de l'identité du mur, mais plutôt une répétition de la composition de couleur. Ce qui serait dominant dans cet aspect, cela n'est pas tant la tautologie du mur du bâtiment que la ressemblance à celui-ci. Pourtant, cette ressemblance souligne la connexion contiguë entre l'œuvre et le mur comme si la première était d'une partie du deuxième, de sorte que l'œuvre fonctionne comme à la fois icône et indice. Nous pouvons retrouver dans cette indicialité une fonction fondée sur la contiguïté issue de la juxtaposition du signe et du référent, qui est différente d'une autre fonction propre à la photographie, fondée sur la causalité qui superpose tautologiquement le référent dans le signe. Ainsi, nous distinguons les deux types de l'indice par rapport au référent : l'un est l'indice juxtaposé et l'autre est l'indice superposé. L'indicialité du travail *in situ* de Buren appartient au premier type de l'indice, ainsi que

⁴²⁵ Rosalind Krauss, « Note on the Index: Seventies Art in America. Part 2 », *October*, Vol. 4, Autumn 1977, p. 60 : « the mute presence of an uncoded event ».

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 66 : « message without a code ».

⁴²⁷ R. Krauss, « Note on the Index: Seventies Art in America », *op. cit.*, p. 75 : « the absoluteness of this physical genesis, one that seems to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings ».

⁴²⁸ R. Krauss, « Note on the Index: Seventies Art in America. Part 2 », *op. cit.*, p. 60 : « In this set of works by Pozzi one experiences that quasi-tautological relationship between signifier and signified with which Barthes characterizes the photograph. »

l'œuvre de Pozzi. Il y a aussi d'autres types d'indice tel que la girouette dont le référent n'est pas la vue spatiale.

§ 4. La photographie

Krauss tente d'écarter l'aspect iconique de la photographie en donnant de l'importance au processus physique de l'indice. Dans la photographie, l'action de l'indication correspond au cadrage de la vue fixé par le déclenchement d'obturateur, l'exposition de la lumière sur le film forme la trace de la vue et l'image photographique est actualisée par l'impression photochimique. Cette image, c'est-à-dire le signe est véritablement analogue à son référent, par conséquent celui-ci se fond en signe. Pourtant, ce mécanisme de la formation du signe n'est pas seulement dû à la genèse physique. Ce qu'est l'appareil-photo est une mécanisation de la méthode perspective de la peinture qui imite des images rétinienne. Il mécanise le processus à la fois optique et pictural qui fait ressembler l'image à l'objet en utilisant des lois physicochimiques. C'est pourquoi la relation du signe et du référent est quasi tautologique, et cette relation ressort non seulement à la trace indicielle, mais aussi à la ressemblance avec une précision inhumaine. D'après Peirce, les photographies «ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. *De ce point de vue*, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique⁴²⁹ ». Comme le fait remarquer Chateau⁴³⁰, ce point de vue ne caractérise qu'un des types de la ressemblance. Dans le paragraphe 2.281 de ses *Collected Papers*, situé dans un recueil sur l'icône par les éditeurs, Peirce aborde trois types de ressemblances dont la causalité est différente, la ressemblance de la photographie due à la connexion physique, la ressemblance sans cause physique entre le zèbre et l'âne et la ressemblance avec intention humaine entre la statue et son dessin par un artiste. La causalité physique de la ressemblance dans la photographie ne peut pas exclure son statut iconique. Cependant, la genèse physique de l'image photographique est spécialement soulignée par de nombreuses théoriciennes qui parlent de son aspect indiciel comme une doctrine déterminée et son aspect iconique est assez négligé. Nous devons reconnaître à la fois l'iconicité et

⁴²⁹ *ÉS*, p. 177, (2.281).

⁴³⁰ Cf. D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, op. cit., p. 109.

l'indicialité qui demeurent dans la photographie. En effet, quand on regarde une photographie, on met en question des sentiments qu'elle évoque ou bien la technique de la manipulation de l'appareil. Chateau éclaircit deux points de vue concernant la photographie comme suit⁴³¹ :

La photographie est définie partiellement par l'indice en tant que signe déterminé par sa cause, l'origine de son apparition et/ou modification ; mais, d'un autre point de vue, celui du spectateur, c'est aussi la ressemblance qui en fait un signe⁴³².

Le sinsigne indiciel dicent et le sinsigne iconique rhématique sont immanents dans la photographie, comme la plupart des images le sont. Si l'on interprète le sinsigne avec le contexte extérieur, on reconnaît un indice, par contre si l'on interprète le sinsigne comme autonome, on reconnaît une icône. Quant aux travaux de Buren, il existe une indication contiguë qui fait révéler le lieu, et en même temps une apparition de l'iconicité due à une modification de l'identité du lieu.

§ 5. L'indicialité dans l'art contemporain

Revenons aux œuvres au P. S. 1 Contemporary Art Center. Comme Krauss le commente, ces œuvres sont caractérisées par une indicialité. Par contre, celle-ci n'est pas tout à fait équivalente à celle de la photographie. Le *P. S. 1 Paint* de Pozzi se réfère au mur de l'ancienne école en tant que signe iconique et indiciel juxtaposé. *L'East/West Wall Memory Relocated* de Stuart trace une image tautologique d'un mur sur une feuille grâce à la méthode du frottage, et la feuille a été collée sur l'autre mur d'en face. Ainsi cette œuvre représente-t-elle le mur du bâtiment en se caractérisant par l'opération reproductive et de la juxtaposition. Le *Doors, Floors, Doors* de Matta-Clark qui révèle une structure des poutres sous le plancher par l'enlèvement de celui-ci montre un aspect indiciel basé sur la contiguïté, en même temps qu'un aspect iconique de l'ouverture encadrée par le plancher comme une fenêtre ouverte. Ainsi toutes ces œuvres, de même que les travaux de Buren, manifestent certainement un biais indiciel qui se montre pour désigner son référent, c'est-à-dire son contexte extérieur, en même

⁴³¹ D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, op. cit., p. 108-111.

⁴³² *Ibid.*, p. 110.

temps qu'un biais iconique en incorporant celui-ci. Dans ces cas, la juxtaposition du signe et de l'objet se caractérise au lieu d'une tautologie de l'objet comme signe.

D'après Krauss, le nouveau type de la peinture, telle que la peinture de Pozzi, se caractérise comme suit :

Les peintures sont comprises, par contre, comme embrayeurs, comme signes vides (tel le mot *ceci*) qui ne sont remplis de signification que lorsqu'ils sont juxtaposés physiquement à un référent externe ou un objet⁴³³.

Cette phrase correspond bien à celle de Buren citée dans la section 1 ci-dessus : « mes outils visuels [...] ne signifient (éventuellement) quelque chose qu'une fois "agencés," dans un contexte ». Dès le début du travail *in situ* de 1967, Buren a eu l'intention d'utiliser ses rayures en tant qu'outil pour indiquer un site, donc nous pouvons dire que ses activités plastiques ayant clairement son intention déictique précèdent une analyse de Krauss de 1977 sur l'art des années 1970, même si Buren a émis cette phrase en 1979. Le texte de Krauss dégage bien une tendance de l'art des années 1970, qui tourne les yeux vers la relation avec la réalité. Cependant, quant à sa phrase ci-dessus, nous devons prendre garde au mot « signes vides ». De toute façon, les embrayeurs ne sont pas les signes vides comme Jakobson l'indique et ils possèdent au moins une signification générale propre. Les rayures de Buren ne sont pas non plus une forme vide, même s'il prétend au degré zéro de la forme en tant que fond.

§ 6. Le cas du Nouveau Réalisme

Nous pouvons trouver des exemples sur la représentation indicielle dans l'art avant les années 1970, par exemple dans le Nouveau Réalisme. La série des *Tirs* (Fig. 115) réalisés de 1961 à 1963 par Niki de Saint Phalle sont les traces sur le tableau causées par le tir de carabine qu'elle tient. Dans ce cas, l'objet de cette œuvre n'est pas une certaine image de l'objet concret, mais les traces physiques de l'action du tir effectué par le geste de Saint Phalle.

⁴³³ R. Krauss, « Note on the Index: Seventies Art in America. Part 2 », *op. cit.*, p. 64 : « Paintings are understood, instead, as shifters, empty signs (like the word *this*) that are filled meaning only when physically juxtaposed with an external referent, or object. »

Elle dit : « J'ai tué la peinture. Elle est ressuscitée.⁴³⁴ » Un assassinat du tableau qui symbolise des codes artistiques et sociaux est exécuté par l'utilisation d'un instrument brutal. Peirce considère qu'une trace de coup de feu est un exemple de l'indice : « Un moulage avec un trou de balle dedans comme signe d'un coup de feu⁴³⁵. » Les *Tirs* montrent un aspect indiciel, mais en même temps cette série des œuvres se composent des couleurs, des lignes et de divers objets collés, donc elles appartiennent aussi à l'icône en vertu de la structure interne. Les *Anthropométries de l'époque bleue (ANT 82)* (Fig. 114) d'Yves Klein, les empreintes laissées sur un papier par des modèles colorés en bleu, de même que les *Tirs*, ressortissent non seulement à l'icône, mais aussi à l'indice marqué le corps humain. Cette œuvre montre une trace du corps différent de celui de l'artiste, qui a visé à réduire sa subjectivité. Klein déclare :

Parce que tout travail de création, sans tenir compte de sa position cosmique, est la représentation d'une pure phénoménologie [...] Après tout, mon but est d'extraire et d'obtenir la trace de l'immédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence – que les circonstances en soient humaines, animales, végétales ou atmosphériques⁴³⁶.

De « la trace de l'immédiat », nous pouvons tirer les deux biais du signe : le biais indiciel qui se rapporte à la trace et le biais iconique qui se rapporte à l'immédiat. Les *Tirs* et les *Anthropométries* introduisent des liens avec la réalité contextuelle en eux par les traces des actions corporelles ou par des coups de feu. Par ailleurs, nous pouvons dire que la toile de l'Action painting dont les touches des couleurs sont reliées à l'action corporelle de l'artiste appartient à la fois à l'indice et à l'icône en accompagnant une expression émotionnelle individuelle. Sur la différence entre ses *Anthropométries* et l'Action painting, Klein mentionne une distance que ses œuvres maintiennent avec lui : « Cette entreprise se distinguait de l'*action-painting* en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création⁴³⁷. » Dans le cas des *Tirs*, les sillages de couleurs

⁴³⁴ Cat. exp., Niki de Saint Phalle, *En joue ! Assemblages & Tirs 1958-1964*, Galerie George-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, 8 novembre-21 décembre 2013, Fondation Ahlers Pro Arte, Hanovre, 1 février-21 avril 2014, Galerie George-Philippe & Nathalie Vallois et Fondation Ahlers Pro Arte, 2013, p. 5.

⁴³⁵ *ÉS*, p. 163, (2.304).

⁴³⁶ Yves Klein, « Manifeste de l'hôtel Chelsea », *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 305-306.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 307.

proviennent de la loi physique et de l'impact matériel après le coup de feu, ainsi que du mouvement de l'auteur. Donc, la subjectivité de l'auteur est atténuée dans les deux cas.

Quant aux affiches lacérées (un exemple : Fig. 116) que Jacques Villeglé et Raymond Hains ont mises en œuvre, des prélèvements d'affiches urbaines qui se reportent aux images fragmentées et mélangées et aux leurs environnements originaux dans la rue montrent parallèlement l'aspect iconique et indiciel. Cette indicialité est due à la connexion contiguë avec la réalité produite par la décollation. Villeglé, ainsi que Buren, souligne la notion d'anonymat qui réside dans une subjectivité collective en utilisant le mot « Lacéré Anonyme⁴³⁸ » sous l'égide duquel son œuvre se dispense du mythe artistique individuel. En somme, comme nous l'avons examiné ci-dessus, nous pouvons dire que des œuvres de Nouveau Réalisme montrent deux facettes iconique et indicielle et que cette dernière consiste dans la trace ou la contiguïté de la réalité, qui est produite par le mouvement de corps.

Par rapport à l'aspect indiciel dans l'Action painting et le Nouveau Réalisme, l'indicialité des travaux de Buren se caractérise par la présence du référent dans ses œuvres, ainsi que les œuvres au P. S. 1. C'est une juxtaposition du signe (les rayures) et du référent (le lieu), liée par la contiguïté spatiale éventuelle. Nous pouvons dire que le référent se double quasi identiquement du contexte de l'indice à force de l'agencer sur le même plan du signe.

⁴³⁸ Cat. exp., Jacques Villeglé, *La comédie urbaine*, Centre Pompidou, 17 septembre 2008-5 janvier 2009, dirigé par Duplaix Sophie, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 257 : « dénomination avec laquelle il désignera dorénavant la création de ses œuvres par l'expression d'un inconscient collectif ».

Chapitre 9. L'iconicité et la symbolique

§ 1. L'introduction lexicale

La définition de l'icône par Peirce (1.369) se présente dans *The Oxford English Dictionary* (seconde édition)⁴³⁹. Elle est traitée dans le troisième article de la rubrique *icon*. Une des significations de cet article consiste dans une figure de rhétorique (comparaison), l'autre signification philosophique est expliquée par les citations, dont deux sont de Peirce. L'étymologie du mot anglais *icon* remonte au grec ancien *eikôn* de même que le français icône. Et l'*icon* comprend les significations d'une image, d'une représentation de certains saints personnages et d'un signe de ressemblance. Par contre, dans *Le Petit Robert de la langue française* (nouvelle édition)⁴⁴⁰ la signification de l'icône est attribuée principalement à une représentation religieuse, et on attribue le mot « icône » (masculin) à la définition de Peirce. Il semble que cette décision du Robert ne soit pas pertinente, comme le mentionne Chateau dans *Sémiotique et esthétique de l'image*⁴⁴¹. Étant donné que l'icône de Peirce vise à la ressemblance de qualités de l'objet dont une est l'image et que l'*eikôn* se réfère à l'image et à la ressemblance, il n'y aurait pas de bonnes raisons de séparer la définition sémiotique du mot l'icône.

Quant à la peinture religieuse du Moyen Âge, particulièrement dans l'art byzantin et russe, un portrait de la face du Christ ou de la Vierge Marie montre une particularité. La figure que nous voyons dans la peinture nous voit. L'objet de l'icône, c'est-à-dire une incarnation de Dieu se confond avec nous. « Qui m'a vu a vu le Père » (Jean, XIV, 9) : nous voyons dans la figure de Christ une incarnation du Père (l'image de Dieu⁴⁴²) et Christ voit en nous une incarnation du Dieu. Nous nous confondons avec Christ dans une icône comme un reflet dans le miroir. L'icône dans la peinture religieuse exemplifie bien une priméité de representamen qui consiste dans nos jeux imaginaires de l'identification. Ainsi, l'icône de Peirce n'est pas indépendante de celle de la peinture religieuse.

⁴³⁹ *The Oxford English Dictionary*, Second edition, Vol. VII, Oxford : Oxford University Press, 1989, p. 608.

⁴⁴⁰ *Le Petit Robert de la langue française*, Nouvelle édition 2017, Paris, Le Robert, 2017, p. 1272.

⁴⁴¹ D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, op. cit., p. 149-154.

⁴⁴² Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVIe siècle)*, Paris, Édition du Seuil, 2008, P. 387.

§ 2. Les peintures de Buren

Buren prend ses rayures pour un support, un moyen (non pas but) pour regard et un fond visible sans nature picturale. Il parle de ses rayures comme suit :

Nous pensons que s'il doit bien y avoir un support/œuvre questionnant sa propre existence, produit pour regard, support que nous venons d'analyser de façon clinique, cette forme n'a en fait aucune importance ; elle est au niveau zéro, niveau minimum, mais essentiel.⁴⁴³

Concernant les rayures, « qu'on prenne le support pour la forme » est une « erreur de vision⁴⁴⁴ » pour Buren. De plus, il s'oppose à ce que l'on prenne l'outil visuel pour une chose autonome en excluant son contexte : « Si l'on veut réduire ce signe à lui-même [...], on tombe alors dans deux interprétations négatives [...] Dans le premier cas, c'est prendre le signe tel quel, l'isoler de son contexte, sans voir ce qu'il indique.⁴⁴⁵ » Le point de vue contextuel est primordial pour l'artiste. Ses rayures dont les deux extrêmes bandes blanches sont peintes en blanc en tant que peinture au degré zéro et qui sont agencées dans un site depuis la fin de 1967 ne signifient pas ce qu'on appelle la peinture⁴⁴⁶. Pourtant, le mot « peinture » que l'artiste utilise est assez ambigu, car, même s'il est prudent avec ce mot, il l'emploie soit comme titres de certains de ses travaux, soit en indiquant une partie peinte par la main dans ses rayures, soit en signifiant la peinture traditionnelle en général. À propos de l'outil visuel, nous pouvons le considérer comme un fond indiciel qui sert à rehausser visuellement son contexte sous un point de vue, à l'opposé de la peinture qui veut dire « l'objet à voir en-soi » selon la phrase de Buren. L'artiste vise à faire voir ses rayures avec leur contexte au spectateur, en opposant la position de l'autonomie de l'œuvre d'art ayant un rapport, selon l'artiste, à une manière de voir dans l'ancienne institution de l'art. Toutefois, il crée une quantité de « peintures » en même temps que les travaux *in situ*. L'exposition *Une Traversée – Peintures 1964-1999* (Fig. 86) au Musée d'art moderne Lille Métropole Villeneuve d'Ascq en 2000 présente ses peintures créées pendant la période indiquée. La plupart de ses peintures ont été peintes entre

⁴⁴³ « Mise en garde », *É I*, p. 81.

⁴⁴⁴ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1164.

⁴⁴⁵ « Au sujet du signe (outil visuel) utilisé depuis 1965 », *É I*, p. 707.

⁴⁴⁶ Cf. ci-dessus, p. 26 ; « Mise en garde » et « Mise en garde n° 3 », *É I*, p. 79-80 et p. 119 : « peinture neutre » qui sert de « la visualité », « la disparition définitive de la peinture en tant que chose visuelle ».

1964 et 1967. Nous pouvons voir aussi leurs exemples dans la photographie de l'exposition *Peinture de 1964 et 1965* (Fig. 81) à Renn espace d'art contemporain en 1996 et de l'exposition permanente *Mur de peintures 1966-1977* (Fig. 92, les toiles ont été rassemblées en 2006) du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Quand nous regardons des peintures des rayures exposées dans *Une Traversée – Peintures 1964-1999*, nous nous demandons quelle différence existe entre ces peintures et les rayures de *l’Affichage sauvage*, par exemple celles en avril 1968 à Paris (Fig. 21). Buren considère que les premières sont les peintures et que les deuxièmes ne le sont pas. Parce que « ces peintures étaient d'une certaine façon en contradiction avec le reste⁴⁴⁷ », c'est-à-dire le travail *in situ* qui vise un renversement de l'autonomie traditionnelle de l'œuvre d'art⁴⁴⁸. La différence entre les deux consisterait à certains égards dans l'intention de l'artiste : les premières sont situées pour se faire voir elles-mêmes dans une salle du musée de façon conventionnelle, alors que les deuxièmes sont agencées comme moyen pour faire voir un site en dehors du musée à la façon anti-conventionnelle. Cependant, la disposition des rayures dans la rue peut-elle neutraliser nécessairement son statut d'une peinture pour le spectateur ? « Mais si l'on regarde de manière traditionnelle la forme ainsi installée, si on la voit comme un objet et non comme un outil, comme une fin et non comme un moyen, on voit des “rayures”⁴⁴⁹. » Cette phrase est une critique ironique que Buren formule pour lui-même, pourtant, il refuse toujours une telle manière de voir. Cependant, il est possible que le spectateur voie les rayures du travail *in situ* incorporant des objets autour d'elles comme peinture, et il semble que cette vision soit pertinente. Nous examinerons l'aspect iconique du travail *in situ*.

§ 3. L'iconicité chez Peirce

Nous avons vérifié une facette indicielle dans les rayures de *l’Affichage sauvage* dans le chapitre précédent. Peirce constate que « n'importe quelle chose » a nécessairement des qualités, de sorte qu'elle « peut être un *substitut* de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble⁴⁵⁰ ». Un indice peut relever de n'importe quelle chose. Donc, il note qu'un indice

⁴⁴⁷ *É* II, p. 378.

⁴⁴⁸ *AS*, p. 134.

⁴⁴⁹ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É* I, p. 1164.

⁴⁵⁰ *ÉS*, p. 174, (2.276).

authentique peut contenir fondamentalement une icône⁴⁵¹. Jean-François Bordron soutient que « L'iconicité ne provient de rien d'autre que de cette faculté de l'imagination de transformer les indices d'existence en morphologies⁴⁵² ». Revenons au Schéma 4 et 5 dans le chapitre 7. Nous voyons, d'une part, que le sinsigne peut fonctionner non seulement comme indice, mais aussi comme icône, dans le Schéma 4. Peirce exemplifie par « un diagramme individuel » le sinsigne iconique rhématique que nous considérons généralement comme l'icône. D'autre part, comme nous pouvons le voir dans le Schéma 5, le legisigne peut être considéré comme icône, ainsi que comme symbole ou comme indice. En l'occurrence, Peirce prend « un diagramme général » à titre d'exemple du legisigne iconique rhématique. D'après Chateau, la relation iconique entre le representamen et l'objet se résume comme suit :

Le qualisigne est iconique *quia talis* ; le sinsigne est iconique s'il matérialise une qualité et seulement s'il la matérialise effectivement ; le legisigne est iconique s'il est actualisé en une réplique (qui matérialise une qualité) et seulement si cette réplique dépend d'une loi⁴⁵³.

Pour exister en tant que signe-chose l'icône doit être substantialisée, mais sa nature de la priméité nous oblige de faire disparaître son contexte. C'est là que l'on trouve un mystère de l'iconicité qui nous amène à jouer des images hypothétiques dans notre esprit. La phrase suivante de Peirce, considérée comme une écriture assez contemplative par rapport à ses écrits secs, nous introduit dans une réflexion sur la perception de la priméité :

Un diagramme, en réalité, dans la mesure où il a une signification générale n'est pas une pure icône ; mais, au cours de nos raisonnements, nous oublions en grande partie son caractère abstrait, et le diagramme est pour nous la chose même. Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve — non une existence particulière et pourtant non générale. À ce moment nous contemplons une icône⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Cf. la note 391 ci-dessus.

⁴⁵² Jean-François Bordron, *L'iconicité et ses images*, Paris, PUF, 2011, P. 161.

⁴⁵³ D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, *op.cit.*, p. 63.

⁴⁵⁴ *ÉS*, p. 169, (3.362).

Quand on se reporte à un discours de Diderot, celui-ci explique que son état d'absorption devant la peinture consiste à éprouver le plaisir d'être à lui-même. Le texte qu'il consacre à Vernet le décrit ainsi :

J'en étais là de ma rêverie [...] où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux ; mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais : L'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis⁴⁵⁵.

Ce qui est frappant dans la pensée de Peirce, par rapport à la description du sentiment heureux de Diderot évoqué par l'habileté artistique, est que le premier soutient que même une simple qualité ou un simple diagramme ne demandant pas une technique reproductive peut évoquer une contemplation qui fait disparaître la distinction entre le réel du signe et l'objet que celui-ci représente. Le caractère représentatif dans l'icône est indépendant de la relation existentielle avec les choses extrinsèques. Peirce tient l'icône pour l'image située dans l'esprit, que l'acte imaginaire produit : « L'être d'une icône appartient à l'expérience passée. L'icône n'est qu'une image dans l'esprit. [...] La valeur d'une icône consiste en ce qu'elle manifeste les traits d'un état de choses considéré comme s'il était purement imaginaire⁴⁵⁶. » De plus, le philosophe divise les hypoicônes en trois modes de priméité :

Celles [hypoicônes] qui font partie des simples qualités ou premières priméités, sont des *images* ; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes* ; celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des *métaphores*⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ Denis Diderot, *Les salons*, III 1767, dirigé par Jean Sezec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon press, 1963, p. 139.

⁴⁵⁶ *ÉS*, p. 282-283, (4.447-448).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 175, (2.277).

La phrase de Peirce citée en avant-dernier aborde la contemplation iconique suscitée par le deuxième mode de priméité des hypoicônes (diagrammes) qui ont des relations internes. Mais, quant à la capacité de diriger notre conscience vers une contemplation, il en est de même des autres modes. Quant aux rayures de Buren, elles ont des qualités de couleurs et de lignes et la structure interne répétitive, et peuvent évoquer quelque chose d'autre qu'elles-mêmes qui comprend leur quasi-tautologie. Par conséquent, ses rayures peuvent être reconnues comme icône et appartenir soit à l'image, soit au diagramme, soit à la métaphore. Si nous poussons l'argument jusqu'au bout, n'importe quelle chose a nécessairement des qualités, si bien qu'elle peut devenir icône, selon la théorie de Peirce. Et la reconnaissance de qualités dans les choses qui peut les faire devenir icône dépendrait de l'intention du regardeur. Que l'on prenne ses rayures pour la figure, malgré l'intention de Buren, ne serait pas considéré comme inhabituel. Toutefois, il faudrait tenir compte de l'ensemble des rayures et des objets du site où elles interviennent.

Dans l'iconicité, faire référence à des objets par une ressemblance ne demande pas forcément une précision ou une détermination de ces objets. « L'iconicité est de l'ordre du possible⁴⁵⁸. » Donc, dans « le degré propre d'iconicité », « on peut avoir le sentiment direct que quelque chose ou quelqu'un est représenté par ces qualités [...] Dans cet état de l'iconicité, on ne peut pas dire si la représentation renvoie à quelque chose ou à quelqu'un de précis⁴⁵⁹ ». La ressemblance chez Peirce implique globalement une référence sans détermination du contexte et de l'interprétation,⁴⁶⁰ en tant qu'acte de la priméité du representamen qui contient la référence interne et immédiate. Cela signifie que l'acte iconique peut former arbitrairement certaines images mentales représentatives en tant qu'objet indépendant, sauf que l'on peut reconnaître précisément l'objet du signe. D'un côté, nous pouvons encadrer un representamen faisant partie du phénomène dans son contexte. Cet acte de l'encadrement correspond à l'organisation de figure/fond sur l'horizon au sens gestaltiste. De l'autre côté, l'« epochè de la conscience des conditions existentielles⁴⁶¹ » appartient à une capacité de l'acte de figuration de l'objet visé. Cette epochè du contexte de l'objet entraîne la relation entre le representamen et l'objet à la priméité, c'est-à-dire à l'iconicité.

⁴⁵⁸ D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image, op.cit.*, p. 68.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

⁴⁶⁰ Cf. *ibid.*, p. 67.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

§ 4. La visualité contre l'iconicité

Buren, qui a pour but de créer « une chose réelle/non-illusion » prononce, dans son article « Mise en garde », « VISUALITÉ de la peinture⁴⁶² » qui signifie « son effacement perpétuel et constant en tant que chose visible⁴⁶³ » en visant la peinture au degré zéro. La visualité n'est pas le mot courant dans la langue française et son sens n'est pas forcément clair non plus. Toutefois, dans la version anglaise « Beware ! »⁴⁶⁴ de cet article, nous voyons que le mot « visualité » correspond au mot anglais « *visuality* ». Selon *The Oxford English Dictionary*, « *visuality* » signifie « l'état ou la qualité d'être visuel ou visible pour l'esprit⁴⁶⁵ ». Pour mieux dire, ce mot désignerait la vision relativisée dans le contexte historique et social. Nous pouvons renvoyer la signification de la visualité aux « façons de voir » contextuellement, en nous référant au sens du mot « *visuality* » qu'Hal Foster a désigné lorsqu'il a organisé le colloque sur *le mode de la vision* à New York, dont l'ensemble des actes a été paru en 1988⁴⁶⁶. Nous voyons que Buren prétend du point de vue de la visualité que le spectateur doit tenir ses rayures pour un moyen optique afin de regarder autour d'elles sans avoir d'intérêt à elles-mêmes. Parce que voir un objet en soi est pour lui une façon de voir institutionnalisée par l'histoire de l'art, et il a l'intention de renverser cette façon de voir. Nous trouvons que sa position est complètement différente à la position formaliste de Greenberg qui soutient la « planéité de la surface⁴⁶⁷ » en tant que condition picturale fondamentale, qui est restée après la recherche critique de la peinture faite « au nom de l'optique pure et littérale⁴⁶⁸ » par le peintre moderniste. Selon lui, en abandonnant « la représentation d'un type d'espace dans lequel des objets reconnaissables peuvent habiter⁴⁶⁹ » et « l'expérience optique comme révisée ou modifiée par les associations tactiles⁴⁷⁰ », la peinture moderniste s'est orientée vers « la

⁴⁶² « Mise en garde », *É I*, p. 79.

⁴⁶³ « Mise en garde n° 3 », *É I*, p. 119.

⁴⁶⁴ « Beware ! » in *Conceptual art*, dirigé par Alexander Alberro & Blake Stimson, Cambridge, MA : MIT Press, 1999, p. 147.

⁴⁶⁵ *The Oxford English Dictionary*, Second edition, Vol. XIX, *op. cit.*, p. 700 : « The state or quality of being visual or visible to the mind; mental visibility. »

⁴⁶⁶ *Vision and Visuality*, dirigé par Hal Foster, Seattle : Dia Art Foundation & Bay Press, 1988, p. IX.

⁴⁶⁷ Clement Greenberg, « Modernist Painting » in *The Collected Essays and Criticism Volume 4*, Chicago : The University of Chicago Press, 1993, p. 87 : « flatness of the surface ».

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 89 : « in the name of the purely and literally optical ».

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 87 : « the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit ».

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 89 : « optical experience as revised or modified by tactile associations ».

bidimensionnalité littérale qui est une garantie de l'indépendance de la peinture comme art⁴⁷¹ ». Par la suite, Greenberg préconise l'illusion optique qui « ne peut être traversée, littéralement ou au sens figuré, qu'avec les yeux⁴⁷² » en excluant « l'illusion sculpturale⁴⁷³ ». Bref, pour lui l'autocritique de la peinture moderniste consiste à chasser son illusion de l'espace corporel. Par contre, pour Buren l'autocritique de la peinture s'oriente vers sa disparition définitive, en d'autres termes ce qu'« une peinture arrête d'être une peinture et se transforme en objet arbitraire⁴⁷⁴ ». La première position vise à l'autonomie optique de la peinture qui peut lier au caractère de l'icône, en revanche la deuxième position vise à mettre en valeur la force du signe de nous faire voir un objet qui peut lier à l'acte indiciel, en réduisant la peinture en procédé déictique, et on reconnaît souvent la deuxième position dans certaines tendances de l'art contemporain après les années 1960, par exemple l'Art minimal, le Land art, etc., à côté du travail de Buren. Néanmoins, indépendamment du discours de Greenberg, toutes formes peuvent devenir autonomes par rapport au contexte extrinsèque en s'encadrant dans l'esprit du regardeur en tant qu'icône.

§ 5. La symbolicité

Dans l'analyse de la *Joconde* par Deledalle, par rapport à son objet dynamique le portrait peut apparaître comme symbole de la mère de L onard⁴⁷⁵. Sur plusieurs relations entre le signe et l'objet, Peirce explique qu'« une icône peut avoir un indice dégénéré ou un symbole abstrait pour interprétant indirect », et que « l'indice peut avoir un symbole de ce genre [symbole individuel] comme interprétant indirect⁴⁷⁶ ». Si nous trouvons des motifs habituels dans les œuvres d'un artiste, nous pouvons avoir des symboles dans ses  uvres. Quant   *L'Annonciation* de Léonard de Vinci, nous trouvons que cette peinture se rapporte à une interprétation de la scène de l'annonciation en tant que symbole, même si nous ne connaissons pas son titre, sa légende et son auteur. Parce que la coutume iconographique de la peinture religieuse (un contexte extrinsèque) explique que la composition de chaque figure dans cette

⁴⁷¹ Clement Greenberg, « Modernist Painting », *op. cit.*, p. 88 : « the literal two-dimensionality which is the guarantee of painting's independence as an art ».

⁴⁷² *Ibid.*, p. 90 : « can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye ».

⁴⁷³ *Ibid.* : « sculptural illusion ».

⁴⁷⁴ *Ibid.* : « a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object ».

⁴⁷⁵ Cf. la note 404 ci-dessus.

⁴⁷⁶ * S*, p. 190, (2.294).

peinture, c'est-à-dire le contexte intrinsèque pictural, représente une scène où la vierge Marie reçoit l'annonce de sa conception.

Quant aux œuvres de Buren, il fait remarquer les deux interprétations négatives de son outil visuel contraires à son intention, dont l'une est de « l'isoler de son contexte, sans voir ce qu'il indique⁴⁷⁷ », et l'autre est commentée par la phrase suivante : « La deuxième interprétation [...] consiste à ne plus voir dans cet outil reconnaissable que la signature d'un auteur⁴⁷⁸. » Au lieu de voir la proposition plastique de l'artiste, si l'on ne voyait sa marque que comme équivalente à sa signature (« le paraphe des artistes »), ce serait certainement absurde, comme Buren le critique. Toutefois, la marque caractéristique à l'auteur peut servir à une compréhension de son œuvre et il faut examiner l'aspect conventionnel de travaux de Buren. Que des connaissances d'un regardeur sur des activités typiques d'un artiste précèdent son expérience d'une œuvre de l'artiste, cela peut arriver. Si l'on reconnaît les rayures plastiques dans un endroit comme marque de Daniel Buren, ce signe est censé être un symbole qui appartient au sinsigne symbolique rhématique. Selon Peirce, « Un sinsigne qui renferme ainsi un légisigne je l'appelle une "réplique" du légisigne⁴⁷⁹. » Le fait que Buren utilise continuellement la même forme géométrique dans ses activités plastiques urbaines fait peu ou prou assimiler cette forme à un symbole de ses travaux, et celui-ci devient une identité de l'artiste. Ce symbole qui est entouré par de nombreux contextes associatifs tels que des écrits de l'artiste, de critiques et de journalistes, des discours à propos de ses activités, diverses photographies, etc., qui servent d'interprétant dynamique se réduit à une généralisation de caractères de ses travaux, mais l'interprétant du symbole présenté exprime peu la spécificité actuelle de l'œuvre. Reconnaître que les rayures sont un symbole des activités de l'artiste n'est pas nécessairement négatif et cela contribue à l'interprétation d'une œuvre, sauf que l'on raccourcit l'interprétation de l'œuvre sans regarder sa réalité. Parce que dans l'interprétation de l'œuvre de Buren, il est indispensable de la regarder avec le lieu et de tenir compte du contexte des rayures, qui est son sujet principal.

Qu'en est-il de l'Art conceptuel qui vise à la représentation de concepts en employant le langage, le signe symbolique ? Prenons une œuvre de Jenny Holzer, *Message to the Public*

⁴⁷⁷ Cf. la phrase citée dans note 445 ci-dessus.

⁴⁷⁸ « Au sujet du signe (outil visuel) utilisé depuis 1965 », *É I*, p. 707.

⁴⁷⁹ *ÉS*, p. 36, (8.334).

(*Truisms*⁴⁸⁰) en 1982 (Fig. 132). Dans cette œuvre, les phrases (*Truisms* contenant 253 phrases) en caractères électroniques qui s'écoulaient sur le grand panneau à Times Square se rapportent aux concepts déclaratifs de l'artiste, par exemple « Vos plus vieilles peurs sont les pires⁴⁸¹ », en tant qu'objet immédiat en vertu de la loi de langage. Dans ce cas, le langage est formalisé en tant que sinistre symbolique éphémère et celui-ci montre aussi, par rapport à l'objet, l'aspect indiciel organisant une figure des caractères et du paysage urbain et l'aspect iconique se reportant à certaines calligraphies. L'un des interprétants appartient au legisigne symbolique argumental qui prononce des propositions langagières déclaratives au public. Le collage de phrases sur le lieu devient une marque de Holzer, une signature de l'artiste, mais cette symbolisation n'est qu'une généralisation des activités de l'artiste, ainsi que le cas de Buren. La représentation majeure de Holzer consiste dans la manifestation de ses concepts langagiers laconiques dans un fond du lieu, donc par rapport à l'objet immédiat elle est principalement symbolique. Par contre, la représentation majeure de Buren consiste dans la présentation d'un lieu ou plutôt une modification d'un lieu avec ses rayures, donc elles sont principalement indicielles et iconiques. L'aspect symbolique de ses travaux est issu de la répétition de son motif géométrique.

⁴⁸⁰ *Truisms*, le travail de Holzer créé de 1977-1979, consiste en 253 phrases courtes inspirées par les lectures de textes « de l'art et la culture, du Marxisme, de la psychologie, du féminisme, de la théorie sociale et culturelle et de la critique ». Cf. Cat. exp., *Jenny Holzer*, Solomon R. Guggenheim Museum, 12 décembre 1989-25 février 1990, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1989, p. 18, 39-44 et 49.

⁴⁸¹ « Your oldest fears are the worst ones. »

Chapitre 10. L'attention

Les rayures attirent le regard grâce à sa simplicité géométrique et sa forme répétitive ; de là vient que cette forme est souvent utilisée pour le design de l'objet quotidien, à savoir des chemises, des rideaux, des draps, des stores de terrasse, etc. Buren a aperçu leur particularité banale en cherchant des tissus qui servent de fond de sa peinture en 1965. Il semble que nous nous mettions à être dans une attitude esthétique dès que nous contemplons des qualités d'un objet, autrement dit dès que nous faisons charger notre attention sur celles-là sous le point de vue sensible. Alors, qu'est-ce que le phénomène de l'attention du point de vue de l'expérience esthétique ? Quelle est la particularité de l'attention dans les œuvres de Buren ? La forme géométrique des rayures met en relief du champ visuel et circonscrit celui-ci par son caractère visible et suscite l'intérêt sensoriel et théorique. Mais une hétérogénéité des rayures par rapport à des objets réels quotidiens défamiliarise le champ visuel en distribuant notre attention. Enfin, dans le champ visuel une unité des choses (unité collective) apparaît comme fait phénoménologique par la contiguïté, même s'il y a grande hétérogénéité parmi les choses⁴⁸². Nous aborderons l'opération de l'attention dans l'expérience esthétique du point de vue de la phénoménologie et de la psychologie cognitive.

§ 1. Les rayures qui attirent l'attention

Les rayures de Buren attirent l'attention comme un de ses premiers travaux, *Affichage sauvage* (Fig. 21) retient le regard des passants plus que des affichages publicitaires. Ses rayures se détachent sur la vue du coin de la rue, et en même temps elles mettent en relief des visions autour d'elles, par exemple celle d'autres affiches, celle des dames, celle de la voiture, etc. Il en est de même des autres œuvres de Buren. Par exemple, *To Place, To Transgress* (Fig. 48) retient le regard des passants davantage que la façade ordinaire du bâtiment à New York grâce à la forme des rayures et du cercle inscrit dans un carré.

⁴⁸² PA, p. 71.

En effet, la banalité de la forme du tissu rayé habituellement utilisé dans le monde que Buren a trouvé au magasin de tissus prouve son efficacité pour éveiller l'attention du regard. À la question de Phyllis Rosenzweig sur le choix de largeur de 8,7 cm, Buren répond : « Parce que c'était la largeur des rayures que j'avais trouvées sur le premier tissu en lin. » Puis, il fait un commentaire sur cette largeur : « 8,7 cm est soi-disant la distance approximative entre les yeux chez un être humain apparemment normal⁴⁸³. » Nous pouvons dire que cette largeur des rayures est équivalente à celle de la partie centrale d'un visage et s'adapte à la dimension de notre champ corporel et que nous en distinguons une bande dans quelques dizaines de mètres de la distance.

Selon Jean-Marie Gallais, en attirant l'attention du spectateur, les bandes de Buren l'incitent « à porter un nouveau regard sur un endroit familier⁴⁸⁴ » et révèlent les spécificités d'un lieu, « à la manière de ponctuations ». En effet, Buren constate qu'une des caractéristiques de son outil visuel est « de révéler le “contenant [lieu]” qui lui sert d'abri⁴⁸⁵ ». Ainsi ses bandes fonctionnent-elles « comme fond révélateur⁴⁸⁶ » pour la nouvelle lecture du lieu. Dans sa quête de la nature de perception, Maurice Merleau-Ponty conçoit une idée de la « perception sauvage⁴⁸⁷ » qui est un retour de la « perception culturelle » à l'immédiat. Jacinto Lageira fait remarquer que cette idée de la perception sauvage « consistant à oublier ce qui relève du culturel, de l'acquis, de l'apprentissage, afin de se trouver, pour ainsi dire, comme au premier jour devant le monde et donc voir comme à la naissance⁴⁸⁸ » ressemble à l'idée de l'initialisation de la vue chez Paul Cézanne. Celui-ci dit : « la thèse à développer est – quel que soit notre tempérament, ou forme de puissance en présence de la nature – de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous⁴⁸⁹ ». Buren tente aussi de dégager un œil neuf sur le contexte. Quant à l'expérience esthétique du spectateur face aux œuvres de Buren, déclenchée par l'attention sensorielle, elle apparaît comme un questionnement phénoménologique sur le processus de la perception quotidienne. C'est-à-dire que par sa force d'être extrêmement visible, les rayures de Buren réactivent l'intentionnalité

⁴⁸³ *É I*, p. 1380.

⁴⁸⁴ *Mo*, p. 45.

⁴⁸⁵ « Mise en garde », *É I*, p. 85.

⁴⁸⁶ *Mo*, p. 45.

⁴⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2016, p. 261-262.

⁴⁸⁸ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 293.

⁴⁸⁹ *Conversation avec Cézanne*, dirigé par Michael Doran, Paris, Macula, 1983, p. 46 (la lettre de Cézanne à Bernard le 23 octobre 1905).

vers le monde quotidien comme un médiateur sensible. Or, qu'est-ce qui opère dans l'attention qui se situe au point de départ du processus de perception de l'objet ?

§ 2. La définition

D'après *Le Petit Robert de la langue française*, l'attention signifie la « concentration de l'activité mentale sur un objet déterminé⁴⁹⁰ ». Toutefois, au fil du développement de la psychologie cognitive et de la neuroscience, nous sommes obligés de modifier la définition traditionnelle de l'attention. Du point de vue de l'orientation et de la répartition de l'activité cognitive, l'attention se divise en deux faces duales, à savoir l'attention focalisée et l'attention distribuée⁴⁹¹. « On entend par "attention focalisée" le processus par lequel l'organisme sélectionne certains signaux, ou certains de leurs aspects, de préférence à d'autres⁴⁹². » Dans la deuxième, « l'attention est, de plus, une instance de *distribution* d'un ensemble limité de potentialités de traitement, qui gère des priorités lorsque plusieurs activités concurrentes doivent être menées simultanément⁴⁹³ ». Il existe plusieurs modèles du processus de l'attention pour expliquer la gestion des ressources attentionnelles, cependant la théorie sur les opérations de l'attention n'est pas encore établie.

§ 3. L'attention du point de vue phénoménologique (Husserl)

Le volume 38 des *Husserliana* d'Edmund Husserl intitulé *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit* (Perception et attention) est traduit en français par Natalie Depraz en donnant le nouveau titre *Phénoménologie de l'attention*. Ce livre présente des réflexions sur l'attention chez Husserl qui s'appliquent plutôt à l'aspect intuitif de son acte mental en la comparant avec la visée, l'intérêt, le plaisir, etc.

⁴⁹⁰ *Le Petit Robert de la langue française*, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁹¹ *Les notions philosophiques : dictionnaire*, dirigé par Sylvain Auroux, Tome 1, Paris, PUF, 1990, p. 184.

⁴⁹² « Attention », in *Les Grands Articles*, Anne-Marie Bonnel, Camille-Aimé Possamaï et Jean Requin, Encyclopædia Universalis, Format Kindle, 2016, empl. 151.

⁴⁹³ *Ibid.*, empl. 32.

a) L'attention comme visée de façon spéciale

Husserl propose deux grandes orientations pour l'attention, c'est-à-dire l'attention comme visée (*das Meinen*) et l'attention comme intérêt (*das Interesse*). D'un côté, il explique la relation entre l'attention et la visée comme suit :

Le terme de "visée" est ambigu. Parfois, c'est un synonyme de "croyance," surtout de croyance *in-examinée* (δοξα) ; parfois, on désigne (et nous-mêmes n'éludons pas cette manière de s'exprimer) l'objet qui apparaît à travers une appréhension indicatrice, ou qui est intentionné, visé d'une autre manière. L'expression d'intention, d'objet intentionnel semble bien signifier « visée », « objet au sens de la visée », etc. Encore une fois, il semble que le sens du terme de visée ait à voir avec l'attention, voire signifie quelque chose d'identique. Ce à quoi l'on prête attention est ce qui est visé de façon spéciale, par contraste avec ce à quoi l'on ne prête pas attention⁴⁹⁴.

Ainsi Husserl lie-t-il l'attention à la visée de façon spéciale. Dans cette phrase, le philosophe considère la visée comme une croyance *in-examinée* ou comme un acte d'intention. En l'occurrence, l'intention n'est pas « l'intention de l'intérêt⁴⁹⁵ », mais elle se rapporte à la capacité fondamentale immanente de la conscience, c'est-à-dire « l'intentionnalité ». Alors, l'objet intentionnel se différencie de l'objet réel par sa relation phénoménologique avec la conscience. Et « le concept d'intentionnalité signifie que la conscience n'est pas un contenant, qu'elle est intention de signification : l'intentionnalité est cette tension de la conscience vers ce qu'elle signifie⁴⁹⁶ », autrement dit « l'intentionnalité vise à quelque sens⁴⁹⁷ ». Les mots, la visée et viser, sont provenus des traductions des mots allemands *Meinung* (opinion) et *meinen* (croire). Husserl s'explique sur ces mots dans *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* comme suit : « Nous venons d'employer le mot "viser." C'est le mot qui partout ici s'impose, comme les mots "sens" et "signification." [...] Nos analyses se développent désormais dans l'extension maxima définie par le genre eidétique :

⁴⁹⁴ *PA*, p. 69, [73].

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 98, [105].

⁴⁹⁶ « Intentionnalité », in *Les notions philosophiques*, op. cit., p. 1346.

⁴⁹⁷ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, op. cit., p. 310, [185].

“vécu intentionnel”⁴⁹⁸ ». L’acte de visée (intention), autrement dit viser appartient à la noèse et l’objet visé (intentionnel) appartient au noème. Si nous consultons les *Recherches logiques* de Husserl, la visée est traitée comme équivalente à l’intention⁴⁹⁹.

Dans un autre paragraphe de *Phénoménologie de l’attention*, Husserl explique la visée comme acte ayant rapport à l’attention par la phrase suivante :

La *visée* nous est apparue comme une caractéristique bien circonscrite, qui confère son autonomie à l’appréhension. C’est seulement ainsi qu’un objet *en soi* là pour nous ; dans la perception, qui ne se présente alors que comme un acte propre, seul cet objet, et aucun autre, est visé de façon interne. [...] la visée est manifestement différente de l’intérêt et, du reste, elle peut pourtant également être identifiée à l’attention ou être co-visée sous ce titre [...] *La visée, c’est l’acte bien circonscrit*, “ce qui est remarqué,” c’est ce qui est visé.⁵⁰⁰

Il n’utilise pas le mot « la visée spéciale », cependant dans ce passage cité nous devons considérer que le mot « la visée » désigne justement la visée spéciale. Il met l’accent sur la caractéristique restrictive de l’acte de visée, ensuite sur une circonscription préférentielle en tant qu’attention. À propos de la différence entre la visée et la visée spéciale, Depraz explique que : « “Spéciale” désigne l’activité de cerner la visée en la délimitant, en la mettant en relief. » Autrement dit, la visée spéciale répond à « un vécu cerné depuis une qualité préférentielle et délimitant », tandis que la visée « fait alliance avec l’intentionnalité qui est visée de l’objet comme sens pour la conscience ⁵⁰¹ ». Dans l’Appendice XVI de *Phénoménologie de l’attention*, Husserl explique : « Par visée spéciale, on peut entendre des choses différentes. Il convient de distinguer tout d’abord : *la perception d’avant-plan et la perception d’arrière-plan* et, par là, une sphère de la préférence au sein de la perception à chaque fois globale (omni-englobante).⁵⁰² » En fonction du changement de la visée spéciale, nous prenons en considération certains objets et faisons abstraction des autres. Depraz commente cette différenciation de la visée :

⁴⁹⁸ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, op. cit., p. 331-332, [199].

⁴⁹⁹ Cf. Husserl, *Recherches logiques*, Tome2, trad. par Hubert Élie et al., Paris, PUF, 2013, p. 376 : « Meinung, Meinen, meinen, visée (ou intention), viser ».

⁵⁰⁰ *PA*, p. 107-108, [116-117].

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 167, [291].

visée spéciale, visée spécifique, visée thématique, visée distinctive, visée synthétique. Les qualités multiples de la visée ici déclinées ont partie liée avec l'émergence du vécu attentionnel comme vécu préférentiel, qui tout à la fois distingue, circonscrit, délimite, mais aussi rassemble, synthétise, et fait ainsi ressortir comme tel. [...] *Herausmeinen*, que nous avons choisi de rendre par l'expression française : « saillance par la visée⁵⁰³ ».

De plus, nous pouvons comparer la perception d'avant-plan et celle d'arrière-plan avec la figure et le fond au sens gestaltiste dans le champ sensoriel. En un mot, d'après Husserl, l'attention est identique à l'acte d'intention cernée par la préférence.

Puis, Husserl avance son argument « ayant affaire à la *perception d'une pluralité d'objets*⁵⁰⁴ ». Il traite le cas où l'on contemple le complexe que, par exemple, forment des morceaux de craie dans un carton :

Il m'importe simplement de viser chaque objet individuel pour lui-même et en accord avec chaque autre. Chaque objet individuel est visé, ce n'est pas simplement chaque objet individuel qui est visé, mais ils le sont *tous ensemble*, c'est-à-dire qu'il y a là une visée qui produit une liaison, et c'est seulement en tant que visée qu'elle peut lier.⁵⁰⁵

Ainsi les membres d'un complexe possèdent-ils une cohérence objective au sens phénoménologique. « Il s'avère certain que l'association forme une unité effectivement phénoménologique⁵⁰⁶ ». Là, nous trouvons « un propos bien ambigu » :

il se trouve des appréhensions synthétiques conformément auxquelles apparaît une unité, ou bien une co-appartenance objective, ou enfin une relation par contiguïté. *Cela apparaît, cela n'est pas visé*. Nous ne visons pas les relations objectives des morceaux de craie. Elles se trouvent là dans le carton, mais nous ne les voyons en rien. Nous visons chaque craie

⁵⁰³ *PA*, p. 20.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 67, [70].

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 73, [77].

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 72, [76].

séparément, nous les visons ensemble, précisément comme *ensemble*. Nous ne les regardons pas, nous ne les visions pas, nous en faisons abstraction.⁵⁰⁷

Husserl discute ainsi sur une visée de l'unité qui est différenciée d'avec une somme des éléments et qui a une parenté avec une notion de la *Gestalt*.

b) L'attention comme intérêt

D'un autre côté, le philosophe explique l'attention comme intérêt par la phrase suivante.

Nous aussi, nous définissons l'attention comme un intérêt [...] nous définissons le *concept d'intérêt* par les facteurs phénoménologiques décrits précédemment, par des caractères d'acte, lesquels, se fondant sur des actes objectivants et dans notre cas, sur des perceptions, sont extrêmement proches *des intentions désirantes* et des *remplissements désirants, des intentions d'attente* et des *remplissements d'attente*. [...] Ce que nous désirons de façon privilégiée et éminente [...] c'est ce qui forme le premier plan ; [...] ce qui est désiré obscurément [forment] l'arrière-plan. Et il en va également ainsi de *l'intérêt propre à l'attention*, que nous considérons comme un *intérêt théorique*, comme un intérêt pris à la possession cognitive ou à l'intuition de l'objet lui-même.⁵⁰⁸

Les actes de l'intérêt qui « fait partie de la classe des vécus de visée⁵⁰⁹ », tels que des intentions désirantes, des remplissements désirants, cités ci-dessus, possèdent des différences graduelles. « L'attente, le souhait, le désir peuvent être plus ou moins vifs », de sorte que les actes de l'intérêt de cette sorte incluent la notion d'« intensité⁵¹⁰ » que la visée ne contient pas. En outre, Husserl différencie la visée d'avec l'intérêt comme suit : « la visée et l'intérêt se distinguent de la façon évidente par cela que ce dernier est un acte affectif (*Gemütsakt*), alors que la visée ne l'est pas. La visée objectivante ne possède aucun *ancrage dans le sentiment*

⁵⁰⁷ *PA*, p. 73, [77].

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 106-107, [114-115].

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 96, [103].

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 106, [115].

(*Gefühlsbasis*) ni aucune intensité qui se fonde sur elle⁵¹¹ ». Par ailleurs, le philosophe note que « l'intérêt seul n'est pas ce qui confère sa délimitation, son unité vers l'intérieur et vers l'extérieur à la perception close, à l'acte de la représentation qui se délimite dans son unité » et « d'autres actes émanant de la sphère du désir pourraient éventuellement opérer⁵¹² ». Toutefois, à propos de l'attention, la notion de la visée et celle de l'intérêt de Husserl ont une relation enchevêtrée :

Et ici également, nous avons ce qui est préféré et ce qui est laissé de côté. Ce qui est laissé de côté, c'est ce qui n'est pas visé et qui, de surcroît, accompagne sur un mode accessoire. Assurément, les différences dans la visée s'entrelacent ici si intimement avec les différences dans l'intérêt (ce qui est préféré et ce qui est laissé de côté) que la séparation est vraiment difficile à faire et que cela rend compréhensible que l'on puisse sans plus identifier l'un et l'autre⁵¹³.

Malgré sa définition de l'attention comme intérêt, Husserl conteste la thèse de Carl Stumpf qui « identifie l'intérêt et l'attention⁵¹⁴ » et articule que « l'attention est un “plaisir pris à remarquer”⁵¹⁵ ». Par contre, Husserl dissocie le plaisir de l'attention et énonce : « L'activité de remarquer existe indépendamment du plaisir. Mais elle co-existe aussi avec lui⁵¹⁶ ». Depraz repère quatre arguments de Husserl sur le rôle du plaisir par rapport à l'attention⁵¹⁷ :

- (1) « critique de la causalité » du plaisir
- (2) « critique de la coextensivité » du plaisir et de l'attention
- (3) « place dérivée du plaisir » dans l'attention
- (4) « rôle négatif du plaisir » dans l'attention.

⁵¹¹ *PA*, p. 109, [118].

⁵¹² *Ibid.*, p. 108, [117]

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 124, [168].

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 115, [159].

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 126, [170].

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

En effet, quand « quelqu'un est menacé par une inondation [...] il observe la montée de l'eau avec une vive attention [attention involontaire]⁵¹⁸ », mais en l'occurrence il n'y a pas de plaisir. De plus, Husserl en prenant le cas du plaisir esthétique explique une relation entre le plaisir et l'attention qui n'est pas tout à fait directe :

Le plaisir pris à connaître une œuvre admirable sur plan esthétique n'est pas de l'attention, mais est fondé sur l'attention. Quand nous parlons d'une contemplation attentive ou d'une orientation de l'attention, il y a là habituellement un phénomène complexe : un rythme de tension et de relâche. Et c'est ce rythme lui-même qui est la source du plaisir. Il s'agit du plaisir de l'attention, non de l'attention elle-même. Ou bien plutôt du plaisir pris à la tension et à la libération de l'attention⁵¹⁹.

Dans un autre paragraphe de l'Appendice II, Husserl mentionne, par surcroît, le plaisir esthétique qui peut être accru par l'intérêt critique :

À propos des choses esthétiques, on parle avec prédilection d'intérêt. L'attention portée au contenu, l'éveil de l'intérêt pour les objets présentés, pour la pensée éveillée, etc. sont le prérequis du plaisir esthétique. De plus, nous sommes particulièrement portés, à propos du plaisir esthétique, à une réflexion critique, à l'analyse, à la comparaison des œuvres d'art, etc. On trouve rarement un plaisir naïf chez les gens cultivés. En tout cas, il nous faut à nouveau distinguer des choses : le fait de s'adonner avec passion au plaisir d'une part et l'*habitus* de l'analyse intuitive, de la réflexion, de la comparaison, etc. d'autre part, les deux alternant l'un avec l'autre. Et il convient également de constater que l'intérêt critique, par son résultat, par les pensées qu'il produit, par les contrastes qu'il véhicule, etc. peut accroître le plaisir esthétique, et s'avère bien souvent une présupposition conjointe en vue de la production du [plaisir] complet et recherché par l'artiste⁵²⁰.

Ainsi, le mot « intérêt », issu du latin « *interest* » qui désigne « il importe », a des sens variés. L'un de ceux-ci se prend souvent au sens de profit pécuniaire ou matériel. D'après le

⁵¹⁸ *PA*, p. 125, [168].

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 116, [160].

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 119, [163].

dictionnaire du *Vocabulaire d'esthétique*, au point de vue esthétique, « intérêt » signifie « *état affectif et actif d'un esprit orienté vers un objet avec attention, plaisir, et une certaine excitation mentale*⁵²¹ ». Husserl discute sur non seulement l'aspect affectif de l'intérêt qui ancre dans un sentiment, mais aussi sur « l'intérêt théorique » « pris à la possession cognitive ou à l'intuition de l'objet lui-même⁵²² ». L'attention la plus soutenue éveillée par « un événement atroce » est aussi liée à l'intérêt théorique. Celui-ci qui peut être « indépendant, dans son existence et sa qualité propre, de toutes les visées qui y sont afférentes » apparaît « proche d'actes comme l'attente, le souhait, le vouloir, etc. », « au titre des vécus de visée⁵²³ », et a « deux états corrélatifs, l'état de tension (*l'intention*) et de détente (*le remplissement*)⁵²⁴ ». D'ailleurs, nous pourrions considérer que l'attention comme intérêt théorique de Husserl peut contenir l'attention désintéressée. L'intérêt apparaît « comme une *force qui favorise l'activité de remarquer*⁵²⁵ », mais comme un acte indépendant du plaisir, de même que de l'attention. Et Kant définit l'intérêt comme suit : « On nomme intérêt la satisfaction que nous associons à la représentation de l'existence d'un objet », en le différenciant d'avec « la satisfaction qui détermine le jugement de goût⁵²⁶ » qui « est simplement *contemplatif*, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un jugement qui, indifférent à l'existence d'un objet, met seulement en liaison la nature de celui-ci au sentiment de plaisir et de peine⁵²⁷. » Husserl reconnaît le cas d'« un intérêt contre mon[son] gré et à contrecœur ». Ensuite, il analyse l'intérêt faiblement pris à l'objet quotidien : « L'intérêt m'apparaît [...] comme un état de conscience d'un type singulier ; il s'agit d'une participation particulière à un contenu, laquelle possède *une certaine parenté avec le plaisir*, mais ne saurait être identifiée avec le plaisir.⁵²⁸ » Enfin, il conclut que le seul plaisir qu'il peut avoir en vue, c'est « le plaisir pris aux activités de l'intérêt, lesquelles déterminent notre sens de "l'attention"⁵²⁹. » En l'occurrence, le plaisir chez Husserl n'est pas celui de la satisfaction dans le jugement du goût chez Kant.

⁵²¹ « Intérêt/Intéressant », *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 895.

⁵²² *PA*, p. 107, [115].

⁵²³ *Ibid.*, p. 96, [103-104].

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 97, [104].

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 100, [108].

⁵²⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 182, [Ak, V, 204].

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 187-188, [Ak, V, 209]

⁵²⁸ *PA*, p. 124, [167].

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 105, [114].

c) Le travail *in situ* et l'attention

Husserl discute sur deux points concernant l'attention esthétique : l'un est « la contemplation purement esthétique⁵³⁰ » qui est de la visée faisant abstraction de dimension existentielle ; l'autre est « le plaisir pris à connaître⁵³¹ » sur le plan esthétique qui est fondé sur la contemplation attentive où il y a un rythme de tension et de relâche, et ainsi qui accompagne avec l'intérêt théorique. Le premier peut exclure « un *habitus* existentiel⁵³² » et donc son contexte existentiel. En l'occurrence, la relation entre le représentamen et son objet consiste dans le mode de la priméité au sens sémiotique, par suite, nous vivons dans une attention comme visée iconique. Dans le cas du travail *in situ* de Buren, nous trouvons simultanément deux états de l'attention : nous prêtons attention à ses rayures et à ses couleurs, grâce à leur visibilité qui est aussitôt focalisée ; mais nous nous attardons à circonscrire une visée holistique de l'œuvre qui se distingue d'objets courants, donc à organiser une figure sur un fond de réalité, et nous nous trouvons dans une attention distribuée. Revenons à l'*Affichage sauvage* de 1968. La forme oblongue de ces rayures est bien cernée et retient notre attention, mais avant d'organiser une figure globale dans la vue de la rue en lui attribuant une signification, nous nous trouvons aussi dans un état d'attention distribuée. Parce qu'il nous semble que la relation des rayures avec des publicités dans la rue n'est pas claire. Nous avons plusieurs possibilités de figuration. Soit nous focalisons notre attention sur les rayures seulement ou bien sur un ensemble des rayures et des publicités, soit nous laissons notre attention être distribuée sans avoir aucune figure. Ensuite, une fois qu'une figure est organisée, nous la contemplons avec une attention focalisée. Si nous faisons abstraction du contexte extérieur d'une figure, nous la traitons en tant qu'icône. Mais nous pouvons aussi contempler cette figure avec son contexte en nous référant à des objets dynamiques, des connaissances externes, des critiques, des textes de l'artiste, etc. Il y a là le « plaisir pris à la tension et à la libération de l'attention » comme intérêt. L'intérêt pris à une figure mixte des rayures et des publicités consiste dans l'intention de l'intérêt théorique qui « est orientée vers les objets cognitifs, c'est-à-dire vers les objets voire les états-de-chose à connaître et, par là, représentés

⁵³⁰ *PA*, p. 80, [84].

⁵³¹ *Ibid.*, p. 116, [160].

⁵³² *Ibid.*, p. 79, [84].

et appréciés, présumés, interrogés et mis en doute⁵³³ ». Dans l'*Affichage sauvage*, l'attention comme intérêt théorique s'ajoute à l'attention comme visée, mais nous n'y voyons pas l'intérêt affectif dans sa composition graphique et concrète.

d) La notion d'attention chez Merleau-Ponty

À propos de l'attention, Merleau-Ponty fait remarquer « la conscience *en train d'apprendre* », en soulignant à la fois « la connexion interne de l'objet et de l'acte qu'il déclenche » et « la contingence des occasions de penser ». Le philosophe explique cette conscience comme « ignorance circonscrite » ou comme « intention “vide” encore, mais déjà déterminée, qui est l'attention même⁵³⁴ ». Puis, il poursuit son argument en critiquant à la fois ce qui manque à l'empirisme et à l'intellectualisme sur l'explication de l'acte d'attention et avance une notion que l'attention consiste à constituer à nouveau la figure et le fond dans un espace corporel en alléguant la théorie gestaltiste :

Faire attention, ce n'est pas seulement éclairer davantage des données préexistantes, c'est réaliser en elles une articulation nouvelle en les prenant pour *figures*. [...] Ainsi l'attention n'est ni une association d'images, ni le retour à soi d'une pensée déjà maîtresse de ses objets, mais la constitution active d'un objet nouveau qui explicite et thématise ce qui n'était offert jusque-là qu'à titre d'horizon indéterminé⁵³⁵.

Pour Merleau-Ponty, l'attention est un des actes évolutifs dans la conscience, qui est motivé à chaque instant par l'objet. Elle se situe dans un processus de « transformation du champ mental⁵³⁶ » que la conscience entreprend en faisant détacher la figure/fond de l'horizon. Si l'on prend l'*Affichage sauvage* de Buren, ce ne sont pas des intérêts préalablement déterminés, mais des qualités formelles des rayures, qui déclenchent l'attention du spectateur. Après, la conscience du spectateur reconstitue une figure dans un espace représentatif et corporel selon son intérêt esthétique et intellectuel, laquelle ne se limite pas aux rayures. Nous

⁵³³ *PA*, p. 104, [112].

⁵³⁴ *PP*, p. 52.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 53.

examinerons des organisations de figures/fond dans les travaux de Buren, l'*Affichage sauvage*, *To Place, To Transgress*, en associant le point de vue sémiotique plus bas (dans les chapitres 12 et 13).

§ 4. L'attention et la catégorisation (Schaeffer)

a) La préfocalisation

Jean-Marie Schaeffer discute l'attention esthétique en introduisant certains fruits de travaux de la psychologie cognitive. Il divise l'attention en plusieurs types parmi lesquels deux types principaux sont l'attention focalisée et l'attention distribuée, ainsi que la psychologie cognitive classe généralement l'attention en ces deux types⁵³⁷. D'après Schaeffer, la différence entre les deux « réside dans le fait que dans le premier cas le sujet est attiré, dirigé, vers la localisation de la cible avant qu'elle n'apparaisse, alors que dans la seconde il balaie le champ perceptuel sans privilégier aucune zone⁵³⁸ ». Chez Schaeffer, la notion de l'attention focalisée implique une différence par rapport à celle au sens général du terme, en ce sens que celle de Schaeffer désigne la focalisation préalable de l'attention sur la cible avant son apparition. Dans le sens général, la focalisation de l'attention, qui n'est pas forcément préalable, peut s'opérer pendant le processus de la perception des objets. Schaeffer introduit de plus une notion de préfocalisation. Il explique que la préfocalisation visuelle est « une focalisation d'attente qui se fixe sur la portion d'espace dans laquelle on s'attend que la "cible" apparaisse ». D'ailleurs, « les facteurs générant telle préfocalisation peuvent se trouver soit du côté du sujet qui perçoit soit du côté de la "cible"⁵³⁹ ». Il semble qu'il soit difficile d'attribuer exclusivement les facteurs de la préfocalisation à un de ces deux côtés, au sujet ou à la cible. Bien que Schaeffer donne un exemple de pétales des fleurs qui fonctionnent comme « *affordances*⁵⁴⁰ » de préfocalisation opérée par le pistil (la fleur) pour que des abeilles

⁵³⁷ Cf. ce chapitre § 2 ci-dessus.

⁵³⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 72.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 73. Ce mot provient de l'anglais *affordance* que James Jerome Gibson définit : « The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment. » *The ecological approach to visual perception*, London : L. Erlbaum, 1986, p. 127.

cherchant le nectar viennent, nous devrions dire que ces facteurs se trouvent justement des deux côtés, dans des fleurs et aussi dans des abeilles. Même si les fleurs préparent un moyen pour attirer l'attention des abeilles, une interaction est nécessaire, leur instinct visant aux fleurs, en d'autres termes leur « intention désirante⁵⁴¹ » selon la terminologie de Husserl.

En tout état de cause, il est intéressant de prendre les préfocalisations comme celles qui « jouent un rôle particulièrement important dans le cas des œuvres d'art⁵⁴² ». Schaeffer cite le cadre du tableau, l'écran de cinéma et la scène théâtrale comme des exemples de dispositifs de préfocalisation. Certainement, il y a une convention contextuelle entre tels dispositifs et le spectateur qui préfocalise l'espace contigu à ces dispositifs dans l'attente de l'apparition de l'œuvre. Selon lui, cette préfocalisation « qui correspond à la délimitation d'une enclave dépragmatisée à l'intérieur du flux de notre vie vécue, enclave dans laquelle l'œuvre qui va être investie esthétiquement sera "placée" » nous conduit « aux stratégies typiques de l'attention esthétique⁵⁴³ ». Dans ce cas, la dépragmatisation signifierait que l'on prend conscience des qualités des objets sans évoquer leurs utilités quotidiennes. Quant à l'outil visuel de Buren, que devrions-nous penser de sa relation avec la préfocalisation ? Il est vrai que l'artiste arrange l'outil visuel dans un lieu pour attirer le regard du spectateur vers ce lieu, donc il est raisonnable de considérer l'outil visuel comme moyen pour préfocaliser l'attention du spectateur. Par contre, il est aussi possible pour spectateur de considérer l'outil visuel comme cible même de son attention. À la différence du cadre du tableau, l'outil visuel ne possède pas le code conventionnel. Si on lit certains textes de Buren concernant l'outil visuel, on comprend que celui-ci est utilisé dans l'intention d'introduire le regard vers le lieu où il s'applique comme moyen et non pas vers lui-même, mais en l'occurrence il n'existe pas une telle convention sociale à propos de cette figure. Du surcroît, la visibilité des rayures recourt tellement à la perception visuelle, de sorte qu'il est parfois inévitable de prendre les rayures pour un objet central dans la vue, c'est-à-dire une figure. Certes, un store rayé ordinaire d'une brasserie amène le regard à cette brasserie, ce qui est le référent de ce signe rayé, mais l'usage inhabituel des rayures met l'accent sur sa forme propre. Toutefois, nous supposons que le spectateur organise enfin une unité de figure composée des rayures et des objets alentour. Il

⁵⁴¹ *PA*, p. 106, [114].

⁵⁴² J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, op. cit., p. 73.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 74.

semble que cette attention soit d'abord gérée par « l'intention perceptive⁵⁴⁴ » selon la terminologie husserlienne. Ensuite, suivent des réflexions qui relèvent de « l'intention de l'intérêt⁵⁴⁵ », en l'occurrence de l'intérêt théorique ou de « l'intérêt critique⁵⁴⁶ ». En somme, l'outil visuel est géré par l'artiste en tant que moyen de préfocalisation et le spectateur focalise sa vision sur une partie du lieu contenant l'outil visuel. Ainsi, à la différence du cadre du tableau, l'outil visuel reste comme cible de l'attention.

b) L'attention distribuée

Ensuite, Schaeffer soutient que « dans le *déroulement* de l'expérience esthétique les phases d'attention distribuée sont beaucoup plus importantes que dans l'attention commune⁵⁴⁷ ». Pour expliquer une importance de l'attention distribuée, il fait mention d'un des symptômes du caractère esthétique proposés par Nelson Goodman⁵⁴⁸, c'est-à-dire de « la saturation relative⁵⁴⁹ ». Dans *Langages de l'art*, Goodman compare les lignes du dessin du mont Fuji par Hokusai avec un fragment d'électrocardiogramme. Dans le deuxième, les aspects constitutifs du schéma diagrammatique sont « l'objet d'une restriction expresse et étroite », du fait que « les seuls traits pertinents du diagramme sont l'ordonnée et l'abscisse de chacun des points que traverse le centre de la ligne ». Par contre, dans le premier, « Tout empâtement ou affinement de la ligne, sa couleur, son contraste avec le fonds, sa taille, voire les qualités du papier – rien de tout ceci n'est écarté, rien ne peut être ignoré », de ce fait « dans le schéma imagé, les symboles sont relativement *saturés*⁵⁵⁰ ». En d'autres termes, on n'attentionne que les biais fonctionnels dans une lecture du diagramme pragmatique qui a seulement un message utilitaire, tandis que l'on envisage tous les biais des qualités quant au

⁵⁴⁴ *PA*, p. 98, [105].

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 119, [163].

⁵⁴⁷ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁴⁸ Dans *Ways of worldmaking*, Goodman propose cinq symptômes du caractère esthétique : 1) la *densité syntaxique*, 2) la *densité sémantique*, 3) la *saturation relative*, 4) l'*exemplification*, 5) la *référence multiple et complexe*. Cf. Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art? », trad. par Claude Hary-Schaeffer, in *Esthétique et Poétique*, dirigé par Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 79-80.

⁵⁴⁹ Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis & Cambridge : Hackett Publishing Company, Inc, 1976, p. 230 : « (Relative) repleteness » ; Goodman, *Langages de l'art*, trad. par Jacques Morizot, Paris, Pluriel, 2011, p. 311 : « La saturation (repleteness) se distingue donc à la fois de la généralité d'un symbole et de l'illimitude d'un schéma ».

⁵⁵⁰ N. Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 273.

diagramme imagé qui n'a aucun message utilitaire pour la vie courante sauf le sensible. Schaeffer approuve à la manière un peu tautologique ce point comme suit :

dans la ligne de crête du *Fujisan* de Hokusai nous considérerons toute différence perceptible comme (potentiellement) pertinente, sans processus de sélection préalable quant à la pertinence ou l'importance relative des différentes composantes. L'absence de tâche spécifique qui nous serait assignée nous met dans une posture de réceptivité généralisée qui nous invite à nous engager dans une attention distribuée. [...] En fait, c'est dans ses retours à des phases d'attention distribuée que l'expérience esthétique se ressource, se redynamise et prend un nouveau départ.⁵⁵¹

Schaeffer avance que la peinture très adaptée à son sujet iconographique ne peut pas conduire notre attention au balayage. Cependant, il faut faire une réserve sur ce point. Est-ce qu'il existe une grande différence par rapport au mode de l'attention entre la peinture religieuse iconographique, par exemple celle de l'annonciation et l'estampe figurative de Hokusai? Il me semble que même une peinture exprimant la scène iconographique de l'Annonciation n'empêchera pas le spectateur d'éprouver ou d'examiner toutes les qualités qui s'y trouvent. De plus, la préfocalisation de cibles n'est pas privilégiée que par l'expérience esthétique. La forme oblongue du papier d'électrocardiogramme stimule aussi une préfocalisation dans notre expérience courante. Il va de même de la focalisation de l'attention devant soit des objets d'art, soit des objets courants. Pourtant, dans l'objet d'art nous nous engagerions certainement plus à des phases de l'attention distribuée que dans l'objet courant pour éprouver et examiner ses qualités, comme Schaeffer le fait bien remarquer.

c) La catégorisation retardée

Qui plus est, Schaeffer fait progresser sa notion de l'expérience esthétique en la liant à celle de la catégorisation retardée. Quant à l'attention distribuée, elle « se traduit par un allongement du traitement cognitif, qui aboutit à une surcharge attentionnelle » et cet allongement « produit aussi un retard de catégorisation, dit Schaeffer, c'est-à-dire un retard

⁵⁵¹ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, op. cit., p. 75.

dans l'activité de synthèse herméneutique (on accepte de ne pas comprendre "tout de suite")⁵⁵² ». Et cette catégorisation retardée est toujours vécue comme une dissonance, puisqu'elle contrecarre le principe d'économie qui recherche la consonance cognitive. « Plus la catégorisation (qui correspond au traitement sémantique du message) est retardée, plus la quantité d'information sensorielle précategorielle accessible augmente⁵⁵³ ». Ce point de vue nous pose une problématique intéressante, parce que Schaeffer retrouve l'expérience esthétique dans un stade attentionnellement surchargé de la perception sans acquérir la signification de l'œuvre davantage que dans un stade convergent de la perception visant des qualités sélectionnées avec une compréhension de l'œuvre. Que signifie alors la catégorisation chez Schaeffer? D'après lui, la catégorisation correspond à « l'activité de synthèse herméneutique ». Il note aussi que « le niveau *précategorielle* est le niveau du traitement d'un stimulus ou d'un signal où il n'est pas encore analysé selon un système discontinu, qui le classera avec d'autres éléments du même type ». Par exemple dans un poème, « le flux sonore d'un énoncé est précategorielle, son découpage discontinu en phonèmes le transforme en fait catégorisé⁵⁵⁴ ». De ce fait, dans un état précategorielle le phénomène que nous percevons est encore chaotique, mais nous nous concentrons dans ses qualités sans être pris à des codes. Cet état passe à un état de catégorisation qui schématise le phénomène. L'acte transitionnel du traitement précategorielle à la catégorisation est un vécu qui pourrait être comparé à celui de l'organisation d'une figure/fond.

§ 5. La catégorie chez Walton

a) Les propriétés esthétiques

Concernant des arguments sur la catégorisation retardée de Schaeffer, nous nous référons à des discussions portant sur les catégories de l'art chez Kendall Walton qui formule que pour apprécier correctement des propriétés esthétiques d'une œuvre d'art on doit la percevoir dans

⁵⁵² Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse, 2011, p. 114.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 114-115.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.115, note 1.

une catégorie pertinente établie par les faits historiques et sociaux⁵⁵⁵. Walton écrit : « Ces catégories comprennent les types de support, les genres, les styles, les formes et ainsi de suite – par exemple, la catégorie des peintures, des peintures cubistes, de l’architecture gothique, des sonates classiques⁵⁵⁶ ». Elles peuvent comprendre aussi le style constitué par un auteur et suivi par des adeptes, tel « le style de Cézanne ». Chaque « catégorie perceptuellement discernable » a ses propriétés spécifiques qui sont communes aux œuvres dans cette catégorie et on peut percevoir « un trait d’une œuvre d’art » soit comme « *standard* », soit comme « *variable* », soit comme « *contre-standard*⁵⁵⁷ » par rapport à une catégorie. Il explique : « Percevoir une œuvre dans une catégorie donnée, c’est percevoir la *Gestalt* de cette catégorie dans l’œuvre en question⁵⁵⁸ ». Du surcroît, il ajoute : « nous percevons les traits en question intégrés dans une qualité *Gestalt* [*Gestalt quality*] unique ». On peut évoquer plusieurs catégories, mais, par exemple « on ne peut voir une image photographique simultanément comme image fixe et comme (partie d’un) film⁵⁵⁹ ».

En se référant aux notions des propriétés esthétiques chez Frank Sibley, lesquelles dépendent des propriétés non esthétiques, Walton écrit : « Il s’agit de propriétés “émergentes” (*emergent*) ou de propriétés *Gestalt*, fondées sur les propriétés non esthétiques⁵⁶⁰. » Il prend « la tension, le mystère, l’énergie, la cohérence, l’équilibre, la sérénité, la sentimentalité, le manque de puissance, le manque d’unité, le grotesque⁵⁶¹ » dans une œuvre d’art pour les propriétés esthétiques, qui sont émergées des propriétés non esthétiques telles que « les couleurs et les formes, les hauteurs de son et les timbres⁵⁶² », et explique : « C’est à la configuration des couleurs et des formes [...] qu’est due l’impression de mystère et de tension émanant éventuellement d’une peinture ». Walton considère une qualité synthétique qui émerge d’une unité de l’œuvre comme « qualité *Gestalt*⁵⁶³ » telle que la « *Gestalt* impressionniste », « la *Gestalt* brahmsienne ».

⁵⁵⁵ Kendall Walton, « Catégories de l’art », trad. par Claude Hary-Schaeffer, in *Esthétique et Poétique*, dirigé par Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 83-129.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 87-88.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 88.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 93.

b) La *Gestalt*

Mais que veut signifier Walton par le mot « *Gestalt* » ? Prenons un exemple. Celui qui ne connaît pas Mary Cassatt, en regardant sa peinture d'une femme avec un enfant pourrait y trouver des touches semblables à celles de l'impressionnisme grâce à son apprentissage perceptif d'autres tableaux de l'impressionnisme. Dans ce cas, il y aperçoit une *Gestalt* impressionniste d'après la terminologie de Walton. Même s'il ne trouve aucun style apparenté, il peut situer cette œuvre dans la peinture de famille, la peinture de genre ou plus généralement la peinture. Ainsi, il y a des degrés dans la catégorisation d'une œuvre, mais Walton préconise le choix d'une catégorie qui est mieux conforme à l'appréciation d'une œuvre. Nous consentons à ce que l'on organise une figure/fond (*Gestalt*) dans la perception d'une œuvre en tant qu'appréhension transitoire ou synthétique qui ne se réduit pas nécessairement à comprendre la signification de l'œuvre. Et un aspect d'« *articulation intérieure*⁵⁶⁴ » de la *Gestalt* peut être comparé à une catégorie. Mais nous mettons en garde la pensée que l'on peut classifier préalablement les propriétés esthétiques par rapport aux propriétés non esthétiques, c'est-à-dire les propriétés élémentaires, objectives et sensibles (propriétés perceptives au niveau inférieur⁵⁶⁵) et que les propriétés esthétiques émergent en tant que *Gestalt* comme Sibley et Walton essaient de l'élucider.

Le précurseur de la psychologie gestaltiste, Christian von Ehrenfels, traite des qualités de *Gestalt* (*Gestaltqualitäten*) en divisant les réalités psychiques : les qualités sensibles telles que le son et les qualités *Gestalt* telles que la mélodie⁵⁶⁶. Les premières appartenant à la sensation sont le substrat des deuxièmes. Alors, la classification de propriétés esthétiques et de propriétés non esthétiques chez Sibley et Walton est parallèle à cette division des qualités du phénomène chez Ehrenfels. Cependant, l'école de Berlin de la *Gestalt* théorie rejette « la conception uniquement "adjectivale"⁵⁶⁷ des *Gestalt*-qualités d'Ehrenfels. Pour ce dernier, la structure de notre expérience était affaire de *Gestalt*-qualités [...], qui se surajoutaient à des

⁵⁶⁴ *PF*, p. 23.

⁵⁶⁵ *The Oxford Handbook of Aesthetics*, dirigé par Jerrold Levinson, Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 12 : « lower-level perceptual properties ».

⁵⁶⁶ Cf. *PF*, p. 19.

⁵⁶⁷ Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, « Sens et temps de la *Gestalt* », *Intellectica*, 1999/1, No. 28, p. 152, note 5.

complexes de données sensorielles données préalablement ». Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti expliquent ensuite :

Pour l'école de Berlin, en revanche, les complexes de sensations *n'ont pas* des Gestalt-qualités, ils *sont* eux-mêmes des Gestalts, des totalités concrètes (telle la mélodie) dont les parties et les qualités constitutives n'existent et ne sont elles-mêmes déterminées qu'en fonction du tout où elles s'articulent⁵⁶⁸.

La *Gestalt* apparaît sans hiérarchisation préalable de propriétés du phénomène, mais nous pouvons trouver un aspect d'articulation intérieure qui pourrait être interprété comme des propriétés de cette *Gestalt* (totalité formelle organisée). Des « traitements ascendants » de propriétés des œuvres dans la perception cognitive chez Walton n'est pas tout à fait compatible à la notion de *Gestalt* de l'école de Berlin pour laquelle des propriétés découlent de la *Gestalt* comme résultat de « traitements descendants⁵⁶⁹ », mais nous interprétons le mot « qualité *Gestalt* » chez Walton comme qualité schématisée de l'œuvre.

c) La catégorie

C'est le spectateur qui saisit la *Gestalt* d'une catégorie dans la perception d'une œuvre, mais ce sont des activités du milieu artistique, critique et culturel qui établissent des catégories sur la base des faits historiques (des critiques, des réceptions du public, des intentions d'artistes, etc.) Ainsi percevoir une œuvre dans une catégorie pertinente introduit-il sa lecture dans des valeurs socialement et historiquement reconnues. D'ailleurs, Walton propose quatre critères pour déterminer correctement une catégorie convenable pour une œuvre :

- (1) L'œuvre possède de nombreux traits normaux de cette catégorie.
- (2) Dans cette catégorie, on trouve plus de qualités que dans d'autres catégories.
- (3) L'artiste voulait que son œuvre soit perçue dans cette catégorie.

⁵⁶⁸ V. Rosenthal et Y.-M. Visetti, « Sens et temps de la Gestalt », *op. cit.*, p. 152, note 5 ; Cf. aussi *PF*, p. 18-23.

⁵⁶⁹ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 326.

(4) On a bien établi et reconnu cette catégorie⁵⁷⁰.

Cependant, les critères (3) et (4) ne sont pas immédiatement saisis par le néophyte qui a besoin de certaines acquisitions des discours externes liés à l'œuvre. Or, un état de l'attention distribuée qui tente de vérifier toutes les qualités dans une œuvre sans aucune sélection préalable se trouve hors de ces quatre points, et cet état est dans une phase qui est en train de synthétiser l'œuvre sémantiquement avant sa catégorisation.

Quant à la définition de catégorisation, celle-ci signifie, d'une part, une partie du processus automatique de la perception et de la conceptualisation de l'objet dans laquelle la conscience a tendance à le subsumer dans de plus grandes classes. D'autre part, elle s'applique également à la tâche du regroupement de l'objet à laquelle l'on procède consciemment suivant la base de similarité⁵⁷¹. L'argument de Schaeffer concerne la première et celui de Walton concerne la deuxième. Ainsi, la catégorisation retardée que Schaeffer aborde se situe à plus précédent état que celui de la perception de l'œuvre dans une catégorie correcte sur laquelle Walton argumente.

§ 6. La catégorisation et l'expérience esthétique

Walton affirme que pour découvrir les propriétés esthétiques d'une œuvre, on doit la percevoir correctement et que cette manière « est déterminée en partie par des faits historiques concernant l'intention de l'artiste » et/ou sa société, et ajoute qu'« aucun examen de l'œuvre elle-même, aussi approfondi soit-il, ne révélera par lui-même ces propriétés⁵⁷² ».

En l'occurrence, premièrement, l'expérience esthétique se limite à confirmer adéquatement les qualités liées à des évaluations de l'œuvre vérifiées historiquement, et cette notion d'appréciation pourrait étouffer le jeu contemplatif et imaginatif du spectateur, qui est tiré par son interprétation de l'œuvre elle-même et semble aussi un des actes importants de l'expérience esthétique. Deuxièmement, cette manière d'appréciation ne saurait expliquer des

⁵⁷⁰ Cf. K. Walton, « Catégories de l'art », *op. cit.*, p. 115-116.

⁵⁷¹ « Categorization, Development of », *Encyclopedia of Cognitive Science*, Volume 1, dirigé par Lynn Nadel, London : Nature Publishing Group, 2003, p. 452 : « The categorization is an automatic part of perceiving and conceptualizing. Whether perceiving something or thinking about it, the mind tends to subsume individual items into larger classes. The term "categorization" is also applied to a task that individuals perform. Such tasks require deliberate choice as to the basis of similarity that is used to do the grouping. »

⁵⁷² K. Walton, « Catégories de l'art », *op. cit.*, p. 124.

cas où l'on fait une première rencontre de certaines œuvres d'art sans avoir aucune information sur elles et sur leurs auteurs, et dont on n'établit pas encore des catégories pertinentes du fait de leurs nouveautés. Par contre, pour Schaeffer, « la relation esthétique est une conduite humaine dont l'enjeu central est l'attention (perceptive, langagière, etc.) elle-même, dans son déroulement⁵⁷³ » et la catégorie retardée conduit à une surcharge attentionnelle dont le coût « est compensé par le plaisir propre⁵⁷⁴ ». Cet état de la surcharge attentionnelle peut être lié à celui de tension dans l'intérêt théorique discuté par Husserl, mais le remplissement ne compte pas pour Schaeffer. Sa notion de l'expérience esthétique donne une place pour accueillir la contemplation libre du spectateur, toutefois il ne mentionne pas de la considération sur les faits historiques et sociaux concernant l'œuvre. La position de Walton prête de l'importance à la perception basée sur les faits institutionnalisés, en revanche la position de Schaeffer prête de l'importance au tâtonnement perceptif surchargé de l'attention.

a) L'expérience esthétique

Selon Gary Iseminger, la notion de l'expérience esthétique étudiée dans le domaine de l'esthétique analytique est globalement divisée en deux concepts⁵⁷⁵. L'un est un concept phénoménologique qui explique ce à quoi l'expérience esthétique ressemble : par exemple, dans son livre *Aesthetics*, Monroe Beardsley soutient que l'on peut trouver « l'unité, la complexité et l'intensité ⁵⁷⁶ » de l'objet esthétique avec une « attention fortement concentrée⁵⁷⁷ » et sans préoccupations extérieures. L'autre est un concept épistémique qui implique des connaissances directes ou non inférentielles : par exemple, d'après Jerrold Levinson, le plaisir dans l'expérience d'un objet est esthétique, quand il provient de l'appréhension du caractère et du contenu de l'objet et de la réflexion sur eux⁵⁷⁸. D'autres propositions du concept épistémique, telles que l'expérience esthétique chez Malcolm Budd, celle de Walton, proposent que l'expérience esthétique consiste dans l'évaluation de l'œuvre. Walton dit : « le plaisir esthétique inclut le plaisir de trouver quelque chose de précieux, de

⁵⁷³ J.-M. Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires*, op.cit., p. 112.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁷⁵ « Aesthetic experience », *The Oxford Handbook of Aesthetics*, op. cit., p. 99-116.

⁵⁷⁶ Monroe Beardsley, *Aesthetics : Problems in the philosophy of criticism*, New York : Harcourt, Brace & World, Inc, 1958, p. 462

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 528.

⁵⁷⁸ « Aesthetic experience », *The Oxford Handbook of Aesthetics*, op. cit., p. 108.

l'admirer⁵⁷⁹ ». Cette position « fait du plaisir esthétique un état intensionnel⁵⁸⁰ » pour l'expérience d'une œuvre. De plus, selon Walton, il faut percevoir une œuvre dans des catégories correctes pour l'admirer. Il y a encore d'autres espèces du concept sur l'expérience esthétique. Noël Carroll présente son compte orienté au contenu de l'œuvre en proposant ce qui suit :

si l'attention est dirigée avec compréhension vers la forme de l'œuvre et/ou vers ses propriétés expressives ou esthétiques, et/ou vers l'interaction entre ces caractéristiques et/ou vers la manière dont les facteurs susmentionnés modulent notre réponse à l'œuvre, alors l'expérience est esthétique⁵⁸¹.

Dans sa notion de l'expérience esthétique, l'attention et la compréhension s'occupent de la forme de l'œuvre, de ses propriétés esthétiques et de notre réaction à celles-ci. Certains comptes épistémiques de l'expérience esthétique et celui de Carroll exigent une compréhension de l'œuvre, et la position de Walton sur l'appréciation de l'œuvre l'implique aussi. Pour situer une œuvre dans des catégories correctes, sa compréhension devait être une prémisse. Par contre, la notion de l'expérience esthétique chez Schaeffer n'accorde pas de l'importance à la compréhension et il met en avant un état de surcharge attentionnelle caractérisée par l'attention distribuée. Bence Nanay remarque aussi l'attention distribuée qui joue un rôle important dans l'expérience esthétique : « Le concept de l'attention distribuée qui joue un rôle central dans cette nouvelle interprétation de l'expérience esthétique élucide en plus un certain nombre de questions importantes dans l'esthétique⁵⁸² ».

En effet, le point de vue qualitatif changerait quand on perçoit, par exemple *Le jugement dernier* de Michel-Ange dans la catégorie de la peinture ou dans la catégorie de l'architecture,

⁵⁷⁹ Kendall Walton, « How, marvelous! Toward a theory of aesthetic value », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Summer 1993, p. 504 : « the aesthetic pleasure includes the pleasure of finding something valuable, of admiring it ».

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 505 : « This makes aesthetic pleasure an intensional state ».

⁵⁸¹ Noël Carroll, *Art in Three Dimensions*, Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 101 : « if attention is directed with understanding to the form of the artwork, and/or to its expressive or aesthetic properties, and/or to the interaction between these features, and/or to the way in which the aforesaid factors modulate our response to the artwork, then the experience is aesthetic ».

⁵⁸² Bence Nanay, *Aesthetics as philosophy of perception*, Oxford : Oxford University Press, p. 35 : « the concept of distributed attention that plays a central role in this new account of aesthetic experience also elucidates a number of important questions in aesthetics ».

comme une reconnaissance de la baleine changerait quand on la catégorise dans les poissons ou dans les mammifères. Nous devons apprécier *Le jugement dernier* dans la catégorie de la peinture, mais cela ne peut pas exclure la catégorie de l'architecture du fait qu'elle est une partie de la chapelle Sixtine. De plus, il y a de nombreux cas où nous ne pouvons pas catégoriser des œuvres d'art, notamment celles d'art contemporain. Quant à des œuvres que nous ne distinguons pas perceptivement d'avec des objets courants tels que *Brillo boxes* d'Andy Warhol, il est possible de les catégoriser dans le ready-made. Mais aujourd'hui, la situation entourant l'art contemporain est plus compliquée. Quand nous voyons des œuvres de la Biennale de Venise ou de la *documenta*, nous avons souvent de la difficulté à catégoriser des œuvres présentées. Pour les apprécier, nous devons tenir compte du contexte spatial et historique des expositions de ces œuvres, comme la position de Walton nous le suggère. En l'occurrence, n'y a-t-il pas l'expérience esthétique avant d'une acquisition d'informations, par exemple celles de l'intention de l'artiste, qui servent à comprendre son œuvre ? Or il semble que l'expérience esthétique ne provienne pas seulement de l'appréciation de l'œuvre dans une lecture bien informée et dans une attention bien orientée, mais aussi de la contemplation intuitive et ludique de l'œuvre sans référence dans une attention distribuée et surchargée, qui est également considérée comme un acte important.

Pour réfléchir sur l'expérience esthétique, nous étudierons concrètement des cas de l'appréciation d'œuvres d'art par rapport au niveau de sa catégorisation.

b) Le cas d'une œuvre bien catégorisée

Prenons un exemple de commentaire, qui traite du tableau *L'Annonciation* (Fig. 98) de Léonard de Vinci, écrit par Frank Zöllner, historien de l'art, spécialiste de la Renaissance italienne.

Léonard a repris en grande partie les représentations conventionnelles du 15^e siècle : l'archange Gabriel est agenouillé dans le jardin de la Vierge (Jacques apocryphe 11, Luc 1 : 26-38), qui assise au pupitre apprend qu'elle a été choisie pour mettre au monde le fils de Dieu. [...] *L'Annonciation* n'est pas unanimement attribuée à Léonard. Le seul fait sur lequel les chercheurs sont d'accord est que la composition du tableau rectangulaire, l'archange

annonciateur Gabriel ainsi qu'une partie du paysage, sont de la main de Léonard. [...] Les montagnes bleuissantes dans la brume matinale du paysage de l'arrière-plan évoquent aussi la facture du jeune peintre florentin, qui reprendra souvent ce thème dans ses œuvres ultérieures. [...] il mentionne par exemple le charme particulier de la montagne et de la mer réunis à l'horizon : « De tels horizons apportent à la peinture une grande beauté dans l'aspect. [...] »⁵⁸³

Zöllner mentionne le style conventionnel du 15^e siècle de la peinture religieuse italienne, l'attribution partielle à Léonard en indiquant les liens étroits avec son maître Andrea Verrocchio et la virtuosité du paysage de l'arrière-plan dont l'artiste s'occupe pour apporter « une grande beauté » à sa peinture. Il situe bien cette peinture dans la catégorie de l'Annonciation de la haute Renaissance, vérifie les faits relatifs à ce genre de peinture et fait remarquer l'habileté du dégradé de couleurs. L'historien focalise chaque élément de la peinture pour examiner des traits stylistiques par rapport à ceux de cette époque-là et à ceux d'autres artistes contemporaines, et ces examens font surgir le problème d'une attribution totale de la peinture à Léonard. De ce fait, nous pourrions trouver que la description de Zöllner est bien adaptée à la manière de percevoir les qualités esthétiques dans une catégorie pertinente, c'est-à-dire l'Annonciation de la haute Renaissance réalisée par l'atelier de Verrocchio avec Léonard, et que des intérêts théoriques y sont dominants. En l'occurrence, il met en question à nouveau des parties de la peinture attribuées à Léonard plutôt que le goût de qualités de la peinture. Autrement dit, la description de Zöllner ne vise pas forcément à savourer des qualités de la peinture, mais à présenter des connaissances analytiques profondes. Néanmoins, cette position hautement entraînée pour évaluer une œuvre est loin de celle de notre vie courante. Qu'en est-il alors de commentaires par le critique qui n'est pas astreint par des recherches scientifiques ?

Prenons des commentaires de Denis Diderot qui traitent du tableau *Le Grand Prêtre Coréus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (Fig. 102) de Jean-Honoré Fragonard exposé au Salon de 1765 avant « transmutation du rococo », en le plaçant dans un tableau d'histoire.

Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un

⁵⁸³ Frank Zöllner, *Léonard de Vinci 1452-1519 : Artiste et homme de science*, Taschen, 2015, p. 15 et 17.

beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit⁵⁸⁴.

En utilisant les mots, « simulacres », « beau rêve », « fantômes intéressants » et « sublimes », Diderot admire une scène historique de Fragonard, en exprimant son expression sublime comme si cette scène pouvait disparaître de la même manière que notre rêve nocturne. L'auteur valorise un trait fantasmagorique et onirique du tableau. Dans ce cas, nous pouvons dire que Diderot perçoit correctement ce tableau en le plaçant dans la catégorie pertinente, c'est-à-dire la peinture d'histoire, mais en ce qui concerne le rococo dans lequel Fragonard transformera son style plus tard, Diderot critique son trait poli et désapprouve des peintures de Watteau en disant : « J'aime mieux la rusticité que la mignardise ; et je donnerais dix Watteau pour un Teniers⁵⁸⁵ ». Si Diderot avait commenté certains tableaux du style rococo de Fragonard, il aurait dû les critiquer aussi comme mignardises. Quand on doit traiter d'une œuvre dans la catégorie qu'il n'aime pas, il n'y aurait peut-être pas d'appréciation favorable issue de sa préférence, mais une appréciation neutre est possible.

c) Le cas d'une œuvre dont le style n'est pas encore catégorisé

Prenons des lettres fictives de Hugo von Hofmannsthal. Ces lettres décrivent une rencontre fortuite d'une exposition rétrospective de Vincent Van Gogh (un exemple, *Ravine* : Fig. 103) qui n'était pas encore très connu à cette époque-là pour tout le monde (ces lettres fictives de Hofmannsthal furent publiées en 1907 et 1908)⁵⁸⁶ en tant qu'exemple d'une expérience d'œuvres que l'on n'établit pas encore une catégorie à laquelle elles doivent appartenir :

⁵⁸⁴ Denis Diderot, *Salon de 1765* in *Œuvres complètes*, Tome XIV, dirigé par Else Marie Bukdahl et al., Paris, Hermann, 1984, p. 262.

⁵⁸⁵ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons* in *Œuvres Esthétiques*, Paris, Éditions Garnier, 1968, p. 749.

⁵⁸⁶ L'exposition de 65 œuvres de Van Gogh eut lieu du 15 au 31 mars 1901 à Paris (Bernheim Jeune Galerie) ; À Vienne, son exposition eut lieu en 1906. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Lettres du retour*, trad. par Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, 2011, la note 13, p. 124 ; Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, trad. par Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1992, p. 233-234 ; *Van Gogh : a retrospective*, dirigé par Alyson Stein, New York : Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1986, p. 310-315.

Il y avait en tout une soixantaine de toiles, aux dimensions moyennes, ou plus petites. [...] c'étaient surtout des arbres, des champs, des ravins, des rochers, des labours, des toits, des bouts de jardins. Sur la manière de ce peintre, je ne puis fournir aucun éclaircissement [...] très vives, presque comme des affiches, encore que toutes différentes des toiles accrochées dans les galeries. Celles-ci [les toiles] me parurent au premier d'abord crues et tourmentées, très hâtives, très étranges, [...] par la suite j'ai vu [...] la force de l'âme humaine qui avait donné forme à cette nature, l'arbre, l'arbuste, le champ, la pente [...] et puis encore cet au-delà qui était derrière la chose peinte, la singularité, la marque indescriptible du destin [...] Il y a un bleu incroyable, intense, qui revient toujours, un vert comme d'émeraude fondue, un jaune tirant sur l'orange. Mais que sont les couleurs, tant que la vie la plus intérieure des objets ne s'y révèle pas ! Et cette vie très intérieure était là⁵⁸⁷

Certes, Hofmannsthal catégorise les œuvres de Gogh comme peinture de paysage, mais il ne parle pas de son style, ni de sa touche apparentée à l'impressionnisme, ni du postimpressionnisme (ce mot sera généralisé à partir de l'exposition *Manet and the Post-Impressionists* organisée par Roger Fry à Londres en 1910). L'auteur des lettres ne connaissait pas le nom de Van Gogh jusqu'à cette rencontre à la galerie (il n'est pourtant pas certain que cela soit vrai ou fictif). Cependant, nous comprenons que Hofmannsthal interprète merveilleusement une essence de ces œuvres, ce que même l'artiste n'aurait peut-être pas pu prendre conscience de son intention immanente imprégnée dans ses tableaux. Hofmannsthal lit un message inconscient de ces œuvres en écrivant que chacun des objets dans ces peintures «était né d'un terrible doute sur le monde» pour masquer «un gouffre affreux, l'entrebâillement du néant⁵⁸⁸». Quoique nous ne puissions pas vérifier l'intention inconsciente de Van Gogh, et même s'il y avait un décalage entre l'intention de l'artiste et l'interprétation de Hofmannsthal, nous trouvons que l'appréciation de Hofmannsthal est évocatrice, pénétrante et esthétique. L'attention de Hofmannsthal zigzague entre des formes d'objets naturels, des stimuli de couleurs et des impressions des peintures qui lui semblent «crues et tourmentées, très hâtives, très étranges». L'écrivain trouve des propriétés étranges dans un

⁵⁸⁷ La quatrième lettre datée du 26 mai 1901, *Lettres du voyageur à son retour (Edie Briefe Zurückkehrtere)*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, op. cit., p. 151-153, (la quatrième et la cinquième lettres furent publiées à la revue *Kunst und Künstler* en 1908).

⁵⁸⁸ Hofmannsthal, *Lettres du voyageur à son retour*, op. cit., p. 153.

décalage entre son impression et une compréhensibilité de ces paysages. Les éléments de chaque paysage sont facilement catégorisés comme des champs, des arbres, des rochers, etc., mais le style historique de ces peintures qui doit aider à une appréciation de leurs qualités demeure indéterminé pour Hofmannsthal. Dans ce cas, on peut aboutir au niveau des catégorisations d'objets dans ces peintures (comme on dit : « C'est une voiture »⁵⁸⁹), mais une catégorisation du style artistique reste indéterminée. De ce fait, l'attention focalisée qui examine des qualités expressives des tableaux et l'attention distribuée qui essaie d'interpréter des messages de l'artiste existent du même coup. Hofmannsthal trouve enfin « la force de l'âme humaine qui avait donné forme à cette nature » et en arrive à l'idée que l'artiste a créé la nature afin de masquer « l'entrebâillement du néant ». Malgré le manque d'une catégorie du style Van Gogh historiquement établie, l'auteur décrit diverses propriétés de ses peintures : une énumération d'objets naturels dans les peintures, des traits de couleurs, ce à quoi ces tableaux ressemblent et des émotions suscitées par ces propriétés. Nous pouvons dire que Hofmannsthal évalue merveilleusement ces peintures et qu'il exemplifie un état de l'expérience esthétique sans catégorie précise. Dans cet état, l'attention focalisée et l'attention distribuée s'opèrent simultanément. Nous pouvons alors nous demander si percevoir une œuvre dans une catégorie correcte est vraiment un réquisit nécessaire pour son appréciation.

d) Le cas d'une œuvre difficile à catégoriser

Prenons *Les Couleurs : sculptures* de Buren, en 1977 (Fig. 55). Les quinze drapeaux aux rayures blanches et colorées ont été installés sur des toits de monuments dans Paris. On voyait ces œuvres en utilisant les longues-vues équipées sur trois terrasses du Centre Pompidou. Lyotard décrit l'état de la conscience du visiteur ainsi :

Mais le visiteur, invité par la légende qu'il trouve fixée au socle des longues-vues sur la terrasse de "Beaubourg" à chercher à repérer ces oriflammes [...] il explore, broute cet espace désaxé, retenu par mille à-côtés inattendus, s'étonne, rit ou tempête, parvient ou ne parvient pas à ajuster l'oriflamme burénien[ne], comprend ou ne comprend pas qu'il est joué parce

⁵⁸⁹ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique, op.cit.*, p. 80.

qu'on l'a détourné de la vision droite à laquelle a droit le visiteur d'un musée, et jeté dans le champ inscrutable de la latéralité visuelle ordinaire. Il fait l'anamnèse de Paris⁵⁹⁰.

Par la légende de l'œuvre, le visiteur connaît la cible, c'est-à-dire les drapeaux de Buren hissés sur les toits de bâtiments monumentaux, mais cela n'est pas facile de les trouver dans la vue restreinte de la longue-vue qui élimine « le champ de latéralité ». Il « explore, broute » et balaie le ciel de Paris par l'arrangement consécutif de cette vue en distribuant çà et là son attention. Buren explique : « L'échelle ici – ponctuer Paris et chercher cette ponctuation à l'aide de lunettes⁵⁹¹. » Il attend des gens qu'ils explorent la perspective de la ville et puissent « s'arrêter où ils veulent⁵⁹² ». L'objectif de l'œuvre ne consiste pas seulement dans les drapeaux, mais dans une déambulation optique et des regards spontanés sur le paysage de Paris suivant les repères indiciels des drapeaux sans aucun cadre qualitatif préalable. Ainsi cette œuvre échappe-t-elle à une catégorisation générale de l'œuvre d'art. Dans ce cas, nous y trouvons l'attention distribuée qui balaie le champ visuel, une déviation de catégorisation institutionnelle et un acte cognitif de la recherche des pièces, en tant qu'expérience esthétique. Le paysage de Paris est présenté par l'artiste comme exposition des innombrables objets visuels (dans ce cas, le jugement esthétique est confié au spectateur), les longues-vues jouent un rôle du cadre pour ces objets et les drapeaux fonctionnent comme signe indiciel. En somme, ces dispositifs buréniens remplacent le rôle du musée. Alors, même si nous ne pouvons pas catégoriser l'œuvre de Buren en certains types, tantôt nous focaliserions notre attention pour regarder les drapeaux, tantôt nous distribuerions notre attention pour chercher les drapeaux ou d'autres cibles. Il est vrai que pour mieux apprécier cette œuvre, savoir l'intention de l'artiste serait efficace comme Walton le fait remarquer. Mais il n'y a pas de signification concrète dans les propositions plastiques de Buren. Par suite, il vaudrait mieux accepter un état de la catégorisation retardée. Aujourd'hui, la plupart des œuvres d'art contemporain exigent au spectateur de tenir compte non seulement de l'espace environnemental de leur exposition, mais aussi de connaissances linguistiques concernant leur message. Par exemple, pour mieux saisir l'installation *Germania* de Hans Haacke, il vaudrait mieux fouiller l'histoire de la Biennale de Venise. Cependant, des connaissances ne peuvent pas remplacer une perception

⁵⁹⁰ J.-F. Lyotard, *Que peindre ?*, op. cit., p. 354-356.

⁵⁹¹ *É I*, p. 1139.

⁵⁹² *Ibid.* p. 1386.

immédiate d'une œuvre qui est primordiale pour son appréciation. Une acquisition de connaissances et de catégories seconde une synthèse sémantique de l'œuvre, mais il faut savourer des indéterminations.

e) L'appréciation culturelle et l'appréciation sauvage

Selon des réceptions sociales d'une œuvre, le niveau de sa catégorisation varie comme nous l'avons examiné plus haut : *Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* peut être catégorisé comme peinture d'histoire ; des peintures de Van Gogh peuvent être catégorisées comme peinture de paysage (son style ne fut pas encore institutionnalisé au début du 20^e siècle, maintenant nous les catégorisons comme style de Van Gogh) ; que le travail *Les Couleurs : sculptures* soit une œuvre d'art ou un ensemble d'objets réels, cela est mis en question. On peut peut-être le catégoriser comme art conceptuel, mais cela reste équivoque. Même si nous ne pouvons pas catégoriser cette œuvre, il serait possible de l'apprécier. Certes, le niveau de la reconnaissance de l'œuvre dépendrait de celui de sa catégorisation, mais il semble que l'appréhension perceptive brute est indépendante de la catégorisation. Nous devons admettre une appréciation donnée par l'intuition et hors de catégorisation en échappant à être socialement correcte.

L'état esthétique a tout au moins deux modes : le premier mode est un état de l'inaccomplissement de conceptualisation, qui essaie de synthétiser sémantiquement une œuvre en faisant travailler l'attention sous tous les angles. Dans ce cas, l'attention distribuée qui examine toutes les facettes d'une œuvre est plus dominante que l'attention focalisée qui examine profondément certaines qualités limitées de l'œuvre. Dans ce premier mode, nous nous trouvons dans une « divergence cognitive⁵⁹³ », mais nous profitons d'une perception immédiate et brute sans entrave de discours institutionnalisé. Dans certains cas, par exemple dans la galerie où nous entrons par hasard sans aucune information, nous nous trouvons souvent dans ce mode devant des œuvres d'art.

Le deuxième mode est un état d'une appréhension perceptive et cognitive située dans une catégorisation pertinente (le mode dans lequel on conceptualise une œuvre à la manière des évaluations socialement établies). Après avoir étudié des faits historiques concernant l'artiste

⁵⁹³ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, op.cit., p. 319.

et ses œuvres à la fois intellectuellement et perceptivement (Schaeffer et Walton, mentionnent tous deux l'apprentissage perceptif), nous pouvons nous situer dans ce mode spécialisé et socialisé. Dans ce deuxième mode, nous nous trouvons dans une « convergence cognitive⁵⁹⁴ » en focalisant notre attention sur des qualités de l'œuvre pour les examiner.

Le premier état est dans la plupart des cas remplacé par le deuxième état en acceptant l'interprétation catégorisée, mais le premier état peut rester dans un même état de suspension soit par l'absence du deuxième état, soit par le refus de l'interprétation catégorisée.

Pour apprécier une œuvre, Walton souligne une acquisition perceptive de connaissances culturelles, en revanche Schaeffer met en avant un état sauvage de la perception qui est en train de la comprendre. Dans l'expérience esthétique, il peut y avoir ces deux états et nous ne pouvons pas dire que l'un soit supérieur à l'autre. La perception brute de l'œuvre favorise l'intuition sans tenir compte de connaissances, alors que l'appréhension perceptive et cognitive favorise une conceptualisation de l'œuvre en excluant l'attention divergente. Nous pourrions appeler l'appréciation d'une œuvre dans un premier état « appréciation sauvage » et celle dans un deuxième état « appréciation culturelle » en nous reportant à « la perception sauvage » et à « la perception culturelle » chez Merleau-Ponty. Celui-ci dit :

il y a une information de la perception par la culture qui permet de dire que la culture est perçue – Il y a une dilatation de la perception, un report du *Aha Erlebnis*⁵⁹⁵ de la perception « naturelle » à des rapports instrumentaux p. ex. (chimpanzés) qui oblige à mettre en continuité l'ouverture perceptive au monde (λόγος ἐνδιάθετος⁵⁹⁶) et l'ouverture à un monde culturel (acquisition d'usage des instruments).⁵⁹⁷

Ensuite, le philosophe avance que « le *learning* est *In der Welt Sein* [l'être dans le monde] », c'est-à-dire « un retour à l'immédiat », en distinguant celui-là « au sens cognitif de Brunswik⁵⁹⁸ ». Comme Merleau-Ponty traite des deux pôles de perception dans une continuité, nous devrions reconnaître deux modes de l'état esthétique de l'esprit qui apprécie l'œuvre.

⁵⁹⁴ J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, op.cit., p. 319.

⁵⁹⁵ Voilà expérience !

⁵⁹⁶ Logos qui se trouve disposé dans l'esprit

⁵⁹⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 262.

⁵⁹⁸ *Ibid.* Selon Merleau-Ponty, Egon Brunswik soutient que « la prégnance perceptive est *learning* du milieu écologique ».

§ 7. L'outil visuel et l'attention

Comment un travail *in situ* accompagnant l'outil visuel de Buren attire-t-il alors l'attention de l'observateur perceptivement ? Il semble que la forme géométrique des rayures visant pour l'artiste à éliminer les illusions ne suscite ni émotion, ni intérêt matériel, ni intérêt moral, mais un intérêt à regarder, en d'autres termes un intérêt pris « à l'intuition de l'objet lui-même⁵⁹⁹ » ou un « intérêt théorique » qui introduit une contemplation. Les rayures stimulent un acte de perception visuelle par sa nature « extrêmement visible⁶⁰⁰ » en imposant une sorte de préférence forcée à l'observateur, ensuite une juxtaposition des rayures et du lieu suscite un intérêt théorique. Les rayures circonscrivent un champ visuel autour d'elles en le mettant en relief. De ce fait, l'attention de l'observateur attirée par l'outil visuel se focalise et se distribue comme visée spéciale et comme intérêt théorique. Pour Buren, ses rayures fonctionnent pour délimiter le lieu en tant que fond :

Ce que ce fond, ce support permet, parce que bien visible et omniprésent sur toute la surface utilisée et donnée au regard, c'est de rendre extrêmement précis, car limité, l'espace que la peinture vient recouvrir, là où elle s'applique⁶⁰¹.

L'attirance de la forme géométrique des rayures amène d'abord notre perception à regarder une zone où elle s'applique, et donc cette zone est spécialement visée. La particularité de l'outil visuel qui attire automatiquement le regard fonctionne comme une préfocalisation du champ visuel. Et un équilibre géométrique des rayures qui montre une « prégnance géométrique⁶⁰² » peut focaliser notre attention sur elles-mêmes. De ce fait, nous pouvons organiser une figure des rayures sur un horizon de leur environnement dans un état de l'attention focalisée.

Par contre, une abstraction fragmentaire du lieu produite par le collage des rayures engendre des effets hétérogènes dans la vue du lieu, qui nous invitent à distribuer notre attention surchargée pour catégoriser cette vue. En effet, les rayures de Buren incitent le

⁵⁹⁹ Cf. la phrase citée dans la note 508 ci-dessus.

⁶⁰⁰ *AS*, P. 24.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰² Cf. la note 644 et la phrase citée dans la note 645 ci-dessous.

spectateur « à porter un nouveau regard sur un endroit familier⁶⁰³ » en révélant la spécificité d'un lieu. À ce titre, Buren nomme son outil visuel « comme fond révélateur⁶⁰⁴ ». Un décalage visuel ou une distanciation du lieu nous incite simultanément à une perception sauvage, à un intérêt théorique et à un questionnement herméneutique. Nous balayons notre attention sur le champ visuel, examinons toutes les qualités du lieu agencé avec un œil neuf et essayons d'organiser une figure/fond dans la vue défamiliarisée par une juxtaposition des rayures et des objets concrets. Dans un stade de l'attention distribuée, l'organisation d'une figure n'est pas fixée, mais l'attention opère excessivement. La détermination d'une figure dans un champ corporel désigne une focalisation de l'attention. En l'occurrence, une figure organisée n'appartient pas à un équilibre géométrique, mais à un équilibre dialectique entre l'intuition et des données empiriques. Quant à la défamiliarisation, Victor Chklovski met l'accent sur elle comme procédé de l'art :

Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation [défamiliarisation] des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art*⁶⁰⁵.

Ce qui est intéressant dans cette manifestation, c'est que Chklovski ne favorise pas des reconnaissances, mais l'augmentation de la difficulté et de la durée de la perception comme Schaeffer évalue une durée de l'attention distribuée dans la catégorisation retardée. De plus, nous retrouvons dans un passage de « Mise en garde » de Buren une parenté avec Chklovski qui accorde de l'importance à éprouver le devenir de l'objet : « peut-on créer une chose réelle/non-illusion ? [...] la peinture ne devrait plus être la vision/illusion quelconque [...], mais *VISUALITÉ de la peinture elle-même*.⁶⁰⁶ » En l'occurrence, la visualité peut être comparée à « de donner une sensation comme vision » dans le passage de Chklovski qui consiste à éprouver le devenir de l'objet. À propos de la prolongation de la perception qui

⁶⁰³ *Mo*, p.45.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ Victor Chklovski, « L'art comme procédé » in *Théorie de la littérature*, trad. par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 83.

⁶⁰⁶ « Mise en garde », *É I*, p. 79.

accompagne une obscurité sémantique, il s'agit non seulement de l'acte de perception, mais aussi de l'acte de cognition ou de l'acte d'intellect (l'entendement) qui essaie d'éclaircir cette obscurité, ce que Buren appelle « la lecture⁶⁰⁷ ». Selon Kant, des formes géométriques régulières, à savoir un cercle, un carré, etc., accompagnent « un concept déterminé qui prescrit à cette figure la règle⁶⁰⁸ », un concept lié à la contrainte, lequel relève du « *pouvoir de connaître*⁶⁰⁹ ». Ainsi, si nous retrouvons un concept quelconque dans le travail *in situ*, c'est parce que l'intérêt intellectuel, l'intérêt théorique ou l'intérêt critique motivent son interprétation.

En outre, l'ensemble d'objets du lieu et de l'outil visuel est associé comme « l'unité empirique⁶¹⁰ » dans le phénomène de la perception. En effet, nous pouvons reconnaître une motivation empirique qui thématise la figuration d'une unité des rayures et des objets du lieu. Cette formation d'une vision consisterait en représentation opérée par le spectateur. Aussi Husserl parle de la relation de la visée à la représentation (mentale) comme suit :

de façon spéciale, chaque jugement est nécessairement sous-tendu par une représentation de ce qui est jugé. [...] Notamment, chaque attitude judicative est sous-tendue par une attitude contemplative. La simple contemplation serait la simple représentation. [...]

La contemplation, la visée ne s'accomplissent pas comme un regard orienté vers ce qui apparaît simplement, mais l'apparaître tout d'abord sensible et ce qui se détache en soi *via* la visée devient à présent le soubassement de formations différentes et très diverses de la visée⁶¹¹

Nous pouvons dire que l'œuvre de Buren composée des rayures et d'objets du lieu, qui met en relief la sensibilité visuelle et se détache en soi, apporte aussi une représentation esthétique. En résumé, dans l'œuvre de Buren, l'outil visuel fonctionne comme instrument de préfocalisation d'un champ visuel, mais un décalage entre l'outil visuel et des objets du champ provoque une difficulté de l'appréhension globale de l'œuvre accompagnant l'attention distribuée. Cet état de l'esprit consiste justement dans une expérience esthétique que

⁶⁰⁷ *AS*, p. 26.

⁶⁰⁸ Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, P. 221, [Ak, V, 241].

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 156, [Ak, V, 177]

⁶¹⁰ *PA*, p. 72, [76].

⁶¹¹ *Ibid.*, p.80, [85].

Chklovski et Schaeffer soutiennent. De plus, une acquisition de l'intention de Buren par ses textes favorise aussi une appréciation de son œuvre du point de vue herméneutique, comme Walton argumente sur ce point.

Chapitre 11. La figure et le fond

Quand nous traitons d'œuvres de Buren impliquant des objets réels, il semble que l'organisation de leurs figures/fond joue un rôle important en tant qu'acte esthétique du spectateur. À propos de la notion de figures/fond, nous nous référons à la *Gestalttheorie*, notamment celle de l'école de Berlin. Cette théorie, c'est-à-dire la théorie de la forme, s'oppose à la notion d'« association d'idées » établie par John Locke et David Hume. Pour les gestaltistes, le problème de l'associationnisme consiste dans la position mécanique et atomistique sur l'acte de l'esprit, comme Locke l'argumente à propos de la table rase. En revanche, la *Gestalttheorie* est fondée sur la présence de conscience et développe la notion de l'organisation de figure/fond dans une perspective holistique. Toutefois, nous développerons l'argument sans insister sur l'holisme du processus psychique lié au style descendant (*top-down*) en acceptant le style ascendant (*bottom-up*) du processus psychique. La relation entre la figure et le fond d'un phénomène n'est pas figée, mais relative, et nous organisons la figure et le fond par un tâtonnement réciproque du style descendant et du style ascendant. De plus, l'organisation figure/fond a une structure de mise en abyme : une figure contient une autre figure/fond. Dans ce chapitre, nous traiterons de l'organisation de figure/fond du point de vue psychologique et phénoménologique.

§ 1. Que-ce que la figure et le fond ?

Quand nous examinons l'*Affichage sauvage*, nous apercevons plusieurs possibilités de l'organisation de figures sur un fond au sein du travail dans le champ spatial (nous aborderons le détail de cette organisation dans le chapitre suivant). En effet, l'espace marqué par les rayures incite le spectateur à organiser à nouveau des figures/fond. D'après le *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, le mot « figure » signifie la « forme ou représentation d'une forme intermédiaire entre le sensible et l'intelligible » et l'auteur de cet article, Yves Hersant,

ajoute qu'« elles [la phénoménologie et la psychanalyse] l'ont reliée au corps et au désir⁶¹² ». Selon Kant, « Toute forme des objets des sens (des sens externes aussi bien que, médiatement, du sens interne) est ou bien *figure*, ou bien *jeu*⁶¹³ ». Alors, la figure n'est pas la forme. La figure est ce qui est visé par notre esprit sur un fond qui se sert du contexte intrinsèque ou extrinsèque. On organise la figure par l'intervention de son intentionnalité sur la forme.

Que signifie donc la figure par rapport au fond du point de vue de la psychologie gestaltiste qui soutient qu'une totalité d'objets dépasse la somme de ces objets ? Selon Paul Guillaume, un représentant français de la *Gestalttheorie*, les figures sont « des *unités organiques qui s'individualisent et se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation*⁶¹⁴ ». Puis, « Figure et fond ont tous deux leur unité, mais il y a deux types d'unités ou de totalités (*Ganzheit*) : celle de la figure, qui possède forme, contour, organisation, et celle du fond, qui est une continuité, amorphe, indéfinie, inorganique⁶¹⁵. » C'est-à-dire que la figure possède des contours, des hétérogénéités bien articulées et une organisation, tandis que le fond possède une continuité amorphe, indéfinie et homogène. Ensuite, les lois de l'organisation de figure s'expliquent par celles de la prégnance conceptualisée par Max Wertheimer, dont les caractères généraux ont une régularité, une simplicité et une symétrie. Néanmoins, comme le vase de Rubin montre que le fond prend la place de la figure et inversement, la différence entre la figure et le fond n'est pas préalablement déterminée et est assez relative et ambiguë. Quant aux rayures de Buren, elles sont « régulières, simples, symétriques », donc elles ont une prégnance, et elles ont aussi un caractère uniforme et homogène relevant des caractères du fond. Ensuite, elles ont à la fois des caractères convenables pour devenir une forme ou un fond, mais Guillaume traite des rayures comme fond : « Notons que si une couleur homogène favorise le fond, il en est de même d'une ponctuation ou rayure uniforme⁶¹⁶ ». Cependant, les formes géométriques ou les couleurs homogènes déposées dans le lieu quotidien peuvent se montrer comme figure du fait de sa différenciation qualitative et non pragmatique d'avec le lieu réel. Nous pourrions organiser les

⁶¹² « Figure », Yves Hersant, in *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, dirigé par Michel Blay, Paris, Larousse, 2003, p. 431.

⁶¹³ Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 204, [Ak, V, 225].

⁶¹⁴ *PF*, p. 23.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

rayures dans un lieu en tant que figure ou bien en tant que fond par rapport à la relation de ce lieu et à notre intention.

§ 2. L'associationnisme et la *Gestalttheorie*

Wolfgang Köhler explique que la *Gestalt* est une organisation perceptive qui forme une ségrégation des unités dans le champ sensoriel. D'après lui, le papier, le crayon, la gomme, etc. sur le bureau constitueraient des unités séparées avant que l'on n'en acquière connaissance⁶¹⁷. Pour l'école de Berlin, la *Gestalt* au sens strict du terme désigne l'acte primitif de l'organisation perceptive qui existe avant le renvoi à la connaissance de l'objet. Ainsi, ce qui est particulier dans la *Gestalttheorie*, c'est que l'organisation perceptive de la forme débute avant tout, avant l'évocation de souvenirs, avant la réaction affective, avant l'acte intellectuel, mais cette organisation enchaîne ces actes mentaux et aussi des actions corporelles. La *Gestalttheorie* conteste notamment la doctrine atomiste de l'associationnisme formulant que des idées correspondant à des copies de sensations de l'homme se lient mécaniquement par ses expériences, sans son intuition et sans acte de l'intelligence. Si nous remontons à l'Antiquité grecque, une notion d'« association des idées » apparaît déjà dans le traité *De la mémoire et de la réminiscence* d'Aristote :

Quand donc nous faisons acte de réminiscence, l'une des émotions antérieures nous excite, jusqu'à ce que nous arrivions à celle après laquelle celle-ci vient habituellement. C'est pourquoi aussi nous recherchons par la pensée ce qui vient à partir d'un instant ou de quelque autre, et à partir d'une chose semblable ou contraire ou voisine. Voilà ce qui engendre la réminiscence⁶¹⁸.

Aussi Aristote explique-t-il un processus de l'esprit qui recherche des éléments mentaux en opérant trois types d'association (contiguïté de temps et d'espace, ressemblance ou contraste) pour avoir pour effet la réminiscence.

⁶¹⁷ Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme : Introduction à de nouveaux concepts en psychologie*, trad. par Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 2000, p. 142-144.

⁶¹⁸ Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence » dans *Petits traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, trad. par René Mugnier, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 58, [451b].

Par ailleurs, John Locke qui utilise le mot « *the association of ideas*⁶¹⁹ » examine la notion d'association du point de vue de l'empirisme.

Supposons que l'esprit soit, comme on dit, du papier blanc, vierge de tout caractère, sans aucune idée. Comment se fait-il qu'il en soit pourvu ? D'où tire-t-il cet immense fonds que l'imagination affairée et illimitée de l'homme dessine en lui avec une variété presque infinie ? D'où puise-t-il ce qui fait le matériau de la raison et de la connaissance ? Je répondrai d'un seul mot : de l'*expérience*⁶²⁰.

David Hume, qui approfondit théoriquement la notion de l'association des idées, prend aussi une position mécaniste sur l'acquisition des connaissances : « nous pouvons observer que ce que nous appelons un *esprit* n'est qu'un amas, ou une collection de différentes perceptions, réunies par certaines relations et supposées, encore qu'à tort, dotées d'une simplicité et d'une identité parfaites⁶²¹ ». Hume divise des perceptions en deux parties⁶²², c'est-à-dire des idées (ou des pensées) et des impressions (cette terminologie d'Hume équivaldrait à des sensations), et les premières ont la faculté de copier les deuxièmes dont on a des expériences juxtaposées fortuitement dans le cours de sa vie mentale. Nous pouvons interpréter des idées chez Hume comme équivalent de représentation mentale d'impressions. En effet, il explique que « toutes nos idées, qui sont nos perceptions les plus faibles, sont des copies de nos impressions, qui sont nos perceptions les plus vives⁶²³ ». Ainsi, des idées qui sont soumises à la loi du hasard et ignorent l'intention subjective s'associent l'une à l'autre. Puis, Hume catégorise les principes de connexion des idées en trois types : ce sont la ressemblance, la contiguïté et la causalité. À la différence de la thèse d'Aristote qui décrit un effort de l'esprit dans l'association, la thèse de Hume qui reprend la notion de *tabula rasa* de l'esprit humain chez Locke ne reconnaît pas l'intervention de l'esprit. Pour Hume, c'est une

⁶¹⁹ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 394. (Book II, Chapter XXXIII, *Of the Association of Ideas*.)

⁶²⁰ Locke, *Essai sur l'entendement humain*, Livre I et II, trad. par Jean-Michel Vienne, Paris, J. VRIN, 2001, p. 164.

⁶²¹ David Hume, *Traité de la nature humaine*, Livre I, trad. par Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, Flammarion, 1995, p. 291-292.

⁶²² David Hume, *Enquête sur l'entendement humain* dans *Essais et traités sur plusieurs sujets*, III, trad. par Michel Malherbe, Paris, J. VRIN, 2004, p.49-53 (*An Enquiry concerning Human Understanding*, Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 12-15.)

⁶²³ Hume, *Enquête sur l'entendement humain* in *Essais et traités sur plusieurs sujets*, *op. cit.*, p. 51.

accumulation des expériences qui associe des idées mécaniquement. Par suite, la théorie associationniste de la connaissance qui débute une division de la perception et argumente sur une constitution automatique de liaisons des idées « s’oppose à tout innéisme, mais aussi à l’activité intellectuelle d’abstraction et d’organisation logique des concepts⁶²⁴ ». Tout en contestant la position analytique de l’associationnisme qui ignore « l’événement primitif, la source de la signification et de la valeur⁶²⁵ », les gestaltistes considèrent que les perceptions « sont à la fois fonction de l’excitant externe et des idées que le sujet s’en fait⁶²⁶ » et stipulent : « La création d’associations, base des souvenirs complexes, sera donc remplacée par la structuration ou organisation des perceptions qui sont l’origine de la trace⁶²⁷. » De ce fait, la position de la *Gestalttheorie* met en avant « l’expérience immédiate⁶²⁸ » du sujet et sa totalité. À travers son enquête de la condition de l’organisation de la forme, les gestaltistes trouvent de plusieurs lois qui favorisent la perception de l’unité du groupe : (1) la loi de proximité, (2) la loi de ressemblance, (3) la loi de la bonne forme « prégnance » (ayant la régularité, la simplicité et la symétrie)⁶²⁹, (4) la loi du bon prolongement⁶³⁰, etc. Nous trouvons dans cette formulation une liaison de la ressemblance et celle de la contiguïté de même que dans la théorie d’Aristote et celle de l’associationnisme.

§ 3. L’évocation de souvenirs

Donc, la *Gestalttheorie* s’oppose à la notion d’une accumulation mécanique de connaissances dans l’associationnisme. Laquelle des deux prend-elle l’initiative d’une reconnaissance de quelque chose : l’organisation primitive sensorielle ou l’association de la connaissance acquise ? Pour saisir l’objet que nous voyons, il y a un acte primordial dans lequel nous essayons de comprendre sa signification et nous nous rapportons à notre connaissance, notamment des souvenirs de perceptions accompagnant des sens (si l’objet ne possède pas de sens, nous le catégorisons ou positionnons en nous référant à quelque chose,

⁶²⁴ Frederic Charles Bartlett, « Associationnisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/associationnisme/>

⁶²⁵ *PF*, p. 11.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 62.

que ce jugement nous convienne ou pas). Donc, l'évocation de souvenirs a un rôle important dans un processus pour saisir l'objet ou plutôt d'organiser l'objet dans son esprit. Dans la théorie de l'associationnisme, c'est l'association mécanique sans intervention de l'esprit qui évoque des souvenirs. Comment des gestaltistes abordent-ils l'évocation dans la théorie de la forme ? Selon eux, « l'actualisation d'une trace dépend elle-même des lois d'organisation, c'est elle qui les suppose⁶³¹ ». À cet égard, Merleau-Ponty dit, en partageant aussi le même point de vue : « Le passé de fait n'est pas importé dans la perception présente par un mécanisme d'association, mais déployé par la conscience présente elle-même⁶³². » Il ajoute que « les souvenirs ne se projettent pas d'eux-mêmes sur les sensations et que la conscience les confronte avec le donné présent pour ne retenir que ceux qui s'accordent avec lui⁶³³ ». Nous consentons l'acte de la conscience dans l'évocation de souvenirs pour organiser le champ présent, cependant l'organisation commence-t-elle toujours d'un schéma ? N'y a-t-il pas un cas où des parties dans le champ qui évoquent des perceptions passées introduisent une totalité de ce champ ? Merleau-Ponty met l'accent sur la conscience présente en s'accordant avec la position gestaltiste, mais il n'exclut peut-être pas le rôle de la mémoire qui stimule la conscience présente. Il n'y a pas d'associations mécaniques de mémoires, mais des mémoires peuvent agir sur la perception présente. Il semble que pour saisir des unités organiques d'objets dans le champ visuel, l'interaction entre l'organisation perceptive et l'acte cognitif fondée sur des connaissances doit opérer. La conscience présente déploie des mémoires, mais celles-ci pourraient modifier celle-là. Concernant la perception, la psychologie cognitive « met l'accent sur l'importance de la connaissance du contexte général et des processus de pensée plus ou moins logiques⁶³⁴ ».

Selon Guillaume, la *Gestalttheorie* n'exclut pas l'acte d'organisation qui se dirige de la partie vers le tout :

La loi d'association des idées, de « réintégration », semble voisine du principe gestaltiste selon lequel la partie tend à reconstituer le tout auquel elle appartient. [...] La partie ne peut rappeler le tout que lorsqu'elle se présente, dans la pensée actuelle, avec la même fonction

⁶³¹ *PF*, p. 180.

⁶³² *PP*, p. 42.

⁶³³ *Ibid.*, p. 45.

⁶³⁴ Richard Gregory, *L'œil et le cerveau : la psychologie de la vision*, trad. par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès, Bruxelles, DeBoeck Université, 2000, p. 17.

qu'elle avait dans la pensée primitive. [...] si le rappel est la restauration d'une structure, il se rapproche de la création imaginative, de l'invention logique⁶³⁵

La notion que le rappel se rapproche de la création imaginative ou de l'invention logique semble très importante sur la réflexion de la représentation d'œuvre d'art. Quand nous voyons une peinture, une sculpture ou une œuvre d'art quelconque, en évoquant divers souvenirs dans notre pensée primitive, nous organisons la figure et le fond du point de vue de la qualité, et cet acte serait ce que nous appelons justement la représentation iconique ou bien la représentation esthétique. Nous aborderons le sujet concernant la représentation iconique dans la partie III. De toute façon, nous devons penser que dans l'organisation figure/fond dans le champ sensoriel, il y aurait deux orientations opérationnelles entre la partie et la totalité, intervenues par la conscience présente : de la partie à la totalité et de la totalité à la partie. « Il n'y a pas de force associative » et « il n'y a pas de "projection de souvenirs" ⁶³⁶ », mais il y a l'organisation perceptive que « la conscience *en train d'apprendre*⁶³⁷ » constitue, en ayant des intuitions, en se rappelant des souvenirs, en imaginant quelque chose et en donnant des significations.

§ 4. Du point de vue de Husserl et de Merleau-Ponty

Dans ses *Recherches logiques*, Husserl développe sa réflexion sur les formes d'unité qui peuvent correspondre au concept de la forme chez les gestaltistes. Il divise les *touts sensibles* en deux espèces : dans l'une, « les "parties" (définies comme étant les membres de l'ensemble en question) se "compénètrent" » ; alors que, dans l'autre, « les parties sont "extérieures les unes aux autres," mais déterminent, que ce soit en s'enchaînant toutes ensemble ou par paires, des formes de connexions réelles », c'est-à-dire « des contenus indépendants relativement les uns aux autres (dans lesquels le tout peut alors se décomposer en ses *fragments*) fondent de *nouveaux* contenus en tant que "formes de liaison"⁶³⁸ ». Dans ce cas, son concept de

⁶³⁵ *PF*, p. 180-181.

⁶³⁶ *PP*, p. 531.

⁶³⁷ *Ibid*, p. 52.

⁶³⁸ Husserl, *Recherches logiques, op. cit.*, p. 62, [B1 276].

« fondation » est désigné par la « connexion nécessaire⁶³⁹ ». Il décrit en outre ce deuxième cas ainsi :

C'est en tout cas un fait évident que, partout où l'on peut faire ressortir réellement, dans l'intuition, des formes de connexion en tant que moments propres, ce qui est mis en connexion ce sont des parties indépendantes relativement les unes aux autres ; par exemple des sons dans l'unité de la mélodie, ou des fragments de coloration se détachant dans l'unité de la configuration colorée, ou des figures partielles dans l'unité de la figure complexe, etc.⁶⁴⁰

Ces moments propres, en d'autres termes les *moments d'unités* des contenus intuitifs désignent, selon lui, « des moments qui, édifiés sur les éléments primaires discernables, constituent, par une *connexion* tantôt homogène, tantôt hétérogène, en *touts intuitifs sensibles*⁶⁴¹ ». Donc, nous trouvons que Husserl s'appuie sur l'intuition pour introduire la connexion ou la liaison des fragments dans le tout sensible. Toutefois, l'« ensemble » qui est de « l'état de choses général » saisi dans un concept appartient plus précisément à « une unité "catégoriale [catégorielle]" correspondant à la simple "forme" de la pensée ». D'après lui, celle-ci « peut continuer à subsister en cas de variation complètement arbitraire des contenus inclus. L'être-partie [...] est fondé, dans la détermination générique pure des contenus dont il s'agit⁶⁴² ». Husserl considère la catégorie ou le concept générique comme acte pour saisir l'aspect général du tout. Aussi existe-t-il deux actes pour que des contenus quelconques soient assemblés : l'un est l'intuition d'un point de vue sensoriel (« formes d'unité et tous sensibles »), l'autre est la catégorie dans un point de vue général (« formes d'unité catégorielles et tous »).

En tant que phénoménologue, quelles idées concernant la figure et le fond Merleau-Ponty conçoit-il ? Il approfondit sa réflexion suivant la conception gestaltiste en critiquant parallèlement l'empirisme et l'intellectualisme. En prenant l'exemple d'une tache sur un fond homogène, il décrit ces deux parties du champ comme suit : « Elle [la figure] a des *contours* qui n'appartiennent pas au fond et s'en *détachent*, elle est *stable* et de couleur *compacte*, le

⁶³⁹ Husserl, *Recherches logiques*, *op. cit.*, p. 46, [B1 261].

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 63-64, [277-278].

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 15-16, [234].

⁶⁴² *Ibid.*, p. 69, [283].

fond est illimité et de couleur incertaine, il *se continue* sous la figure⁶⁴³. » Ce qu'est la figure, cela veut dire « qu'il annonce quelque autre chose sans la [cette couleur] renfermer », « qu'il exerce une fonction de connaissance » et qu'il est « visé comme une "partie intentionnelle" ». Ainsi Merleau-Ponty trouve-t-il dans l'organisation de la figure une fonction de connaissance qui n'est pas renfermée dans le sensible et souligne l'acte de représentation mentale dont cette organisation nous charge et qui n'est pas la possession d'une « partie réelle ». Dans *Le Visible et l'invisible*, il redéfinit la *Gestalt* comme « un principe de distribution, le pivot d'un système d'équivalence [...] le *Etwas* [quelque chose] dont les phénomènes parcellaires seront la manifestation ». De plus, il commente la « prégnance empirique » par rapport à la « prégnance géométrique⁶⁴⁴ » qui est « privilégiée pour des raisons d'équilibre géométrique » : « elle [la prégnance empirique] consiste à définir chaque être perçu par une structure ou un système d'équivalence autour duquel il est disposé, et dont le trait du peintre, – la ligne flexueuse, – ou le balayage du pinceau est l'évocation péremptoire⁶⁴⁵ ». Malgré l'intention de l'artiste, si le spectateur ne voit que les rayures de Buren dans un lieu de l'exposition, il serait saisi seulement d'un équilibre géométrique de la vision. Par contre, si le spectateur organise une figure des rayures et d'objets du lieu, nous pouvons dire qu'il tient compte inconsciemment d'un équilibre empirique concernant le système d'équivalence du travail *in situ*, qui prétend le point de vue contextuel.

§ 5. La mise en abyme de la figure en fonction de l'attention

Quand nous concentrons une unité de figures/fond qui est incorporée aussi à une figure, l'environnement effectif qui s'étend sous cette unité en tant qu'autre fond recule en dehors de notre attention comme un néant feint. Cette sorte de fond qui décroche du champ visuel est l'horizon. Si nous fixons notre attention sur un tableau encadré dans un musée, nous contemplons son contenu dans le cadre en l'organisant à titre de figure sur l'horizon du mur du musée. Celui-ci qui joue un rôle du soutien physique et de la prise de position institutionnelle recule en dehors de cette figure en s'anéantissant, mais nous prenons en

⁶⁴³ *PP*, p. 36.

⁶⁴⁴ Les deux mots prégnance géométrique et prégnance empirique sont originellement traitées par Egon Brunswik. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 257, note ***.

⁶⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 257-258.

compte ce contexte muséal dans notre esprit comme un des éléments sur lesquels notre interprétation de la figure est plus ou moins basée. Même si l'environnement physique est invalidé au profit de l'attention limitée, des idées sur le contexte culturel et social impliqué par le musée s'infiltrant dans notre interprétation du tableau articulé comme figure et aussi influencent l'organisation figure/fond. Parce que par le fait d'être dans le musée la figure visée dans le cadre est déjà censée être une œuvre d'art. Nous organisons cette figure comme peinture. Cependant, si l'on pose une œuvre en dehors du musée ou de la galerie, par exemple dans la rue, on perd la garantie institutionnelle que cette œuvre est de l'art. En l'occurrence, l'organisation de la figure concernant cette œuvre change intérieurement : si l'on pose *Fontaine* de Duchamp dans la rue, il est possible de le concevoir comme un urinoir jeté. Les *Affichages sauvages* de Buren correspondent à ce cas, le cas des œuvres dans la rue.

Ensuite, nous pouvons prêter attention à l'une des figures dans un tableau déjà tenu pour une figure : par exemple, nous pouvons focaliser notre attention sur l'église dans *L'Église d'Auvers-sur-Oise* (Fig. 104) de Van Gogh, puis la flèche de l'église, et ainsi de suite. À l'inverse, nous pouvons aussi élargir la figure : nous pouvons organiser une figure composée d'un tableau et de son cadre, puis une figure composée d'un tableau, de son cadre et du mur, et ainsi de suite. Donc l'organisation figure/fond a une structure de mise en abyme et la relation entre le contenu et son contexte est relative. Le fond peut devenir figure et *vice versa*. Cela veut dire que le contexte peut devenir contenu et le contenu peut devenir contexte selon notre attention.

§ 6. Le visible et l'invisible chez Lyotard

Lyotard argumente sur la relation du visible et de l'invisible dans un champ visuel : « Le visuel n'a pas une réalité homogène, mais comporte nécessairement de l'invisible. [...] L'exemple classique est celui du verso, du dos, des flancs d'un objet de vision. Celui-ci comporte nécessairement des invus.⁶⁴⁶ » Ces exemples sont les côtés des objets que Buren préfère révéler en appliquant l'outil visuel dans son travail *in situ*. Lyotard développe sa discussion ainsi :

⁶⁴⁶ J.-F. Lyotard, *Que peindre ?*, *op. cit.*, p. 346.

Son ancien et futur statut d'à-côté persiste dans son actuel statut d'objet facial, sous la forme de ses côtés invus. On peut donc tenir pour établie la nécessité dans le visuel d'un invisible actuel sous l'unique aspect dédoublé des côtés de l'objet et de ses à-côtés dans le champ. [...] ce sont là les banalités de la théorie gestaltiste de la perception visuelle [...] Mais il se pourrait que le travail de Buren ne soit fait de rien d'autre que d'expérimentations sur ces banalités, seulement étendues depuis le champ visuel proposé par les œuvres au champ culturel où les œuvres sont proposées.⁶⁴⁷

Buren arrange le visible tiré de l'invisible en tant que figure dans un espace du travail et la représentation de son travail consiste pour la plupart en organisation de figures/fond opérée par le spectateur dans un champ sensoriel. De plus, le philosophe trouve que des expérimentations de figures/fond dans des champs spatiaux intervenus par des propositions de Buren se déploient vers le champ culturel. À propos du deuxième champ, ce qui est en jeu, « c'est d'interroger l'institué pour dégager l'instituant⁶⁴⁸ ». Par exemple, dans *Les Couleurs : sculptures* le spectateur était obligé de tourner son dos au Centre Pompidou pour regarder ces pièces, c'est-à-dire que le musée a été arrangé invisible, autrement dit, hors de la figure de ce travail.

⁶⁴⁷ J.-F. Lyotard, *Que peindre ?*, op. cit., p. 352.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 352.

Chapitre 12. L'analyse de l'*Affichage sauvage*

Analysons un travail de Buren, l'*Affichage sauvage*, à Paris, en avril 1968, du point de vue sémiotique et phénoménologique. Comme nous l'avons déjà examiné, un indice peut aussi être une icône, même si l'objet de celle-ci est indéterminable. Si nous voyons les rayures de Buren à titre de signe, elles peuvent théoriquement avoir les deux faces de référence : l'une est un acte indiciel qui se reporte aux objets du site, l'autre est un acte iconique qui amène à contempler morphologiquement les objets du site modifiés par les rayures dans leur priméité, c'est-à-dire les contempler comme une peinture. Cependant, l'artiste nie le deuxième acte, en soulignant la fonction déictique de son outil visuel et en soutenant son degré zéro de la forme. Tout de même, nous procéderons à notre analyse de son travail sans éliminer les possibilités de ses interprétations. Nous considérerons que la juxtaposition physique du signe et des objets réels peut généralement entraîner ceux-ci au statut du signe : un objet sur lequel on applique la couleur peut devenir icône, la salle où la photographie d'une personne s'affiche peut devenir l'indice de cette personne, un produit sur lequel on applique un drapeau national peut signifier un symbole d'un produit national. Nous appliquerons le concept gestaltiste de la figure/fond pour décrire des focalisations de l'attention du spectateur sur le travail *in situ*.

§ 1. En tant qu'indice (le cas A)

D'un côté (le cas A), nous pouvons tenir les rayures de Buren pour un indice. Ses rayures indiquent les objets du lieu marqués par elles en vertu de la relation de contiguïté physique, c'est-à-dire la relation existentielle. En l'occurrence, nous regardons les publicités (celles du film *Le train sifflera trois fois*, d'un produit et de la banque *Société Générale*) en tant que référent du signe des rayures (sinsigne indiciel dicent) de la manière que Buren soutient. Ses rayures ont une fonction déictique dans la nature extrêmement visible qui conduit le regard vers l'espace « agencé ». Cette fonction est justement ce à quoi prétend Buren en expliquant que « la notion d'*outil visuel* [...] est un élargissement et non plus une réduction du regard, de

ce que le regard voit dans le champ de vision⁶⁴⁹ ». Par surcroît, ses rayures fonctionnent en tant que fond qui supporte et met en valeur le sujet d'une proposition artistique. À l'époque du début de sa carrière, Buren cherchait un fond neutre et mécanique pour sa peinture, et c'était des tissus rayés banals qu'il a trouvés en se disant : « Voilà déjà mon fond. Je vais donc intervenir sur ce fond mécanique, à la sécheresse voulue⁶⁵⁰ ». Ainsi ses rayures sont-elles arrangées dans l'intention d'être un fond de sa proposition artistique. Alors, nous pouvons organiser de deuxièmes figures et de deuxièmes fonds dans une première figure en formant une mise en abyme en fonction d'une précision de notre attention, et dans ce cas le premier fond peut reculer en tant qu'horizon. Dans le cas de *Joconde*, nous voyons ce tableau comme une figure sur le fond du mur du musée du Louvre, puis, dans le cadre de ce tableau, une figure de la femme sur le fond du paysage montagneux. Dans le deuxième cas, le fond du mur disparaît en dehors de la visée. Le mur existe, mais il disparaît. Nous appelons le fond extérieur à la visée horizon. À propos des rayures de Buren, comment voyons-nous cet indice-fond en lui-même ? Il semble qu'il existe encore deux sous-cas. Ce fond peut reculer en tant qu'horizon du champ visuel que l'on ne compte pas pour une visée (le cas A-1) ou bien on voit ce fond en le comprenant dans une figure indiquée par celui-ci (le cas A-2).

a) En tant qu'horizon (le cas A-1)

Les rayures peuvent désigner les publicitaires en tant que simple signe déictique (sinsigne indiciel dicent) qui n'a pas d'importance en lui-même et peuvent être hors du sujet de la proposition artistique. Le cas A-1 (Fig. 22) est celui où nous considérons les rayures comme un horizon, c'est-à-dire qu'elles reculent dans un horizon du champ visuel qui ne mérite pas d'être visé, tel un mur du musée. Mais, même si nous regardons seulement les publicitaires sans compter les rayures, cette vision partiellement décontextualisée par l'insertion du signe n'est pas tout à fait identique à celle des publicités avant l'intervention. Nous voyons les publicités partiellement masquées en posant des questions sur leurs significations et leurs formes. En effet, nous pouvons considérer les publicités tantôt comme objet ordinaire qui

⁶⁴⁹ AS, p. 26.

⁶⁵⁰ É I, p. 1273.

annonce des produits de consommation, tantôt comme icône, tantôt comme symbole de la société de consommation, en nous posant des questions.

b) En tant que fond dans une figure d'objets ordinaires (le cas A-2)

Cependant, compte tenu de la visibilité des rayures qui attire notre attention, il est assez difficile de supposer le cas A-1 et il nous semble pertinent de supposer le cas A-2 (Fig. 23) où l'outil visuel reste dans notre vision en tant que fond dans une figure des objets ordinaires. Ainsi verrons-nous les objets ordinaires et les rayures ensemble. En l'occurrence, ces objets sont les publicités qui désignent en eux-mêmes leurs produits en tant qu'indice (sinsigne indiciaire dicent). Dans ce cas A-2, nous voyons une figure des rayures et des publicités en tant que choses ordinaires en reconnaissant les rayures comme fond-indice, qui fonctionne pour tourner nos yeux vers les publicités contiguës, tels signaux routiers, et les publicités comme figure-indice pour indiquer des produits de consommation (en l'occurrence, un film américain, un article et un service bancaire). Par la présence des rayures qui fonctionnent comme une insertion d'un contexte abstrait, les apparences des publicités sont partiellement masquées et leurs significations le sont aussi. De ce fait, nous pouvons interpréter une proposition qui nie des activités publicitaires, en d'autres termes un « rejet – à ma [sa] façon – de société du spectacle et de consommation », d'après l'explication de l'artiste qui voulait à l'époque de Mai 68 « d'occulter la publicité avec matériau tellement neutre qu'il ne pouvait en aucun cas [...] évoquer quelque chose d'autre que lui-même⁶⁵¹ ». Ce cas correspond justement à la façon de voir un site sans aucune illusion exigée par Buren. Cependant, sous ce point de vue qui amène notre esprit à viser non pas l'aspect sensible de l'objet, mais l'aspect utilitaire de celui-ci, il est difficile de retrouver ce qu'on appelle l'art dans cette vision du site. Regarder une chose ordinaire comme art, cela dépendrait du concept esthétique du spectateur qui se reporte parfois à des opinions du « monde de l'art⁶⁵² » qu'Arthur Danto développe dans son fameux article « The Artworld ».

Cet ensemble de la vision est-il identique à la vision ordinaire du site? Comme le remarque Jakobson, l'embrayeur n'est pas le signe vide et il a une signification générale

⁶⁵¹ *É I*, p. 1469.

⁶⁵² Arthur Danto, «The Artworld », *The journal of philosophy*, Volume 61, No. 19, 1964, p. 580.

propre, aussi les rayures dont la fonction déictique est analogue à un embrayeur ont de même une forme propre. Elles sont un diagramme ayant la structure interne et la couleur. Même si Buren prétend que la succession des bandes ne crée « aucune composition à l'intérieur⁶⁵³ », nous reconnaissons qu'elles ont une forme propre montrant des parties dyadiques répétitives, qui ne sont pas tout à fait neutres. Nous pouvons dire que l'addition de la forme des rayures au site produit une autre vision du site que celle d'avant intervention. Il existe un petit décalage, mais la relation entre les deux visions est quasi tautologique. Ce décalage de l'identité peut produire une ressemblance.

Par ailleurs, il est à noter que la juxtaposition de l'indice iconique et les objets peut entraîner l'ensemble des deux à un indice iconique. La nature visible des rayures introduit les objets du site dans un examen de leurs qualités. Certes, Buren insiste sur une insignifiance de ses rayures :

Il est vrai que deux bandes verticales blanc-rouge/blanc-rouge qui se succèdent, il n'y a rien de plus idiot, de plus inintéressant. Et c'est bien parce que cela n'a aucun intérêt que je l'utilise de la façon dont je l'utilise. L'attitude la plus suspecte est celle de ceux qui, prenant l'outil pour l'œuvre, disent : « C'est très beau. » S'il y a de la beauté dans mon travail, elle n'est pas de cet ordre.⁶⁵⁴

Il déclare aussi que l'autonomie de l'œuvre d'art « est une fable soutenue par un discours idéaliste⁶⁵⁵ ». Partant, que l'on prenne l'outil visuel pour l'œuvre, cela n'est pas de l'ordre de Buren. Par contre, quand on voit morphologiquement l'ensemble des objets comme qualisigne dans leur priméité, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir les publicités et les rayures toutes ensemble comme icône en même temps que comme indice. Mais dans ce cas où nous voyons l'ensemble des publicités et des rayures en tant qu'icône en évoquant des questionnements sur eux, nous ne serions sans doute pas loin de l'intention de l'artiste. Parce que l'outil visuel devait être vu « comme partie d'un tout, ou plutôt d'un ensemble⁶⁵⁶ » comme l'indique Buren. Nous traiterons ce cas dans la section suivante.

⁶⁵³ « Mise en garde », *É I*, p. 80.

⁶⁵⁴ *É I*, p. 1164.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 798.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 240.

§ 2. En tant qu'icône (le cas B)

De l'autre côté (le cas B), si nous tournons nos yeux vers la qualité de l'objet, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir les rayures comme signe-icône en même temps que comme signe-indice, c'est-à-dire que nous pouvons voir les rayures dans leur priméité. Comme Peirce interprète un diagramme individuel à titre d'icône, les rayures de Buren ayant une composition dyadique et la couleur alternée peuvent être considérées comme une icône.

a) En tant que figure sur l'horizon (le cas B-1)

Si nous n'encadrons que les rayures dans un champ visuel, leur fond recule en tant qu'horizon de ce champ (le cas B-1, Fig. 24, le sinsigne iconique rhématique). Certes, le signe en cause est un sinsigne ayant nécessairement rapport avec contexte extrinsèque, mais nous pouvons encadrer une vision des rayures en les détachant de son contexte dans une époque de la conscience de relation existentielle. En outre, nous pouvons opérer la démarcation entre le signe et le contexte selon notre intention. Par exemple, nous sommes capables de ne voir qu'une tête de femme dans la publicité de Stim, et les restes de cette publicité, à savoir la tête d'homme, le slogan commercial, etc. deviennent horizon qui sert du contexte extrinsèque, ainsi que nous pouvons voir seulement cette publicité en excluant les choses alentour. Voir les rayures mêmes, cet acte de contemplation concernerait une capacité de notre perception qui peut restreindre l'objet visé aux rayures en mettant les choses alentour en environnement extérieur. Nous supposons qu'il y ait deux cas pour organiser des figures iconiques dans l'*Affichage sauvage* : l'un (le cas B-1) focalise les rayures en se séparant du contexte physique eu égard à leur nature visible ; l'autre (le cas B-2) fait contenir le contexte physique dans une visée en le transformant en contexte intrinsèque (fond) ou en figure. De plus, lors de l'interprétation du signe, nous pouvons tenir compte d'autres contextes que le contexte physique, à savoir des connaissances historiques, sociales et culturelles.

Dans le premier cas (B-1), attirés par leur nature visible et leur forme, nous pouvons isolément reconnaître les rayures comme icône⁶⁵⁷. En outre, nous pouvons nous rappeler

⁶⁵⁷ Françoise Caruana dit sur des travaux de Buren : « they are only rhematical iconic qualisigns for the general public », mais des experts d'art reconnaissent « their indexical value ». Cf. « 'Origin' in the Peircean

certaines images ressemblantes à ces rayures dans notre imagination, par exemple une barrière, un store, un rideau de la maison, des barres de fer, une nouvelle publicité, certaines peintures abstraites, etc. Avant tout, nous pouvons nous référer à l'image des rayures générales connues comme figure géométrique, qui est un fondement selon la terminologie de Peirce : « Le *fondement* est le soi abstrait de la concrétude qui implique la possibilité d'un autre⁶⁵⁸. » La possibilité d'un autre, cela signifie que l'on ne peut pas déterminer les limites de qualités d'un representamen. La limite entre du bleu et du vert est indéterminable. Nous vivons dans la vagueur (*vagueness*⁶⁵⁹) de l'interprétation sur laquelle Peirce discute.

Le cas B-1 est-il alors équivalent à celui où l'on voit des rayures dans la salle blanche du musée, par exemple, l'exposition de *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et bleu* au Kunstmuseum Bâle en 1972 (Fig. 35) ? En d'autres termes, en va-t-il de même des rayures déplacées sur le contexte d'un site réel par rapport à celles exposées dans le musée ? Même si le fond des publicités se recule dans l'horizon du champ visuel, ce contexte extrinsèque du dehors de la visée est servi d'une base de l'interprétation dynamique du signe-icône. Dans ce cas, la complexité environnementale du site amène le spectateur à plusieurs d'associations d'idées, de sorte que l'interprétation dynamique des rayures *in situ* devient plus multiple que le cas de leur exposition dans le musée.

b) Une unité d'icônes (le cas B-2)

Dans le deuxième cas (B-2), c'est-à-dire si nous prêtons attention à l'aspect sensible d'objets contextuels dans leur priméité, nous pouvons voir l'ensemble des rayures et des publicités comme icône (sinsigne iconique rhématique) en organisant une figure par l'encadrement d'une vision (Fig. 25). En effet, une hétérogénéité qualitative entre les rayures et les publicités déclenche un trouble esthétique ressortissant à l'aspect sensible, et des

Interpretation of a Painting », *Peirce and Value Theory*, dirigé par Herman Parret, Amsterdam et Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1994, p. 318-319.

⁶⁵⁸ Gérard Deledalle, *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam et Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1987, p. 12, (1.556).

⁶⁵⁹ Celui qui met en cause un état vague en tant que sujet philosophique est Charles Sanders Peirce. Peirce, « Vague », in *Dictionary of Philosophy and Psychology*, Volume 2, James M. Baldwin, 1998, Bristol : Thoemmes Press, p. 748 : « A proposition is vague when there are possible states of things concerning which it is *intrinsically uncertain* whether, had they been contemplated by the speaker, he would have regarded them as excluded or allowed by the proposition. By *intrinsically uncertain* we mean not uncertain in consequence of any ignorance of the interpreter, but because the speaker's habits of language were indeterminate. »

qualités visuelles de la figure, c'est-à-dire ses facettes iconiques sont mises en cause. Dans la figure de cet ensemble, nous organisons intérieurement encore les figures des publicités sur le fond des rayures ou bien la figure des rayures sur le fond des publicités. Dans ce dernier cas, nous dirions qu'en un sens, le contexte physique est transformé en contexte intrinsèque dans une figure. Nous avons un amalgame visuel de figures concrètes et d'une figure abstraite, qui déclenche une contemplation ou bien, selon la terminologie de Buren, une lecture. Reste toutefois la question de savoir si cette vision n'est pas une représentation iconique. Nous aborderons ce sujet dans la partie III.

Pour récapituler les réflexions ci-dessus, nous pouvons classer les trois cas de l'organisation de la vision de l'*Affichage sauvage* dans le site : le premier cas est celui où nous voyons le site soit comme objet ordinaire, soit comme icône ; le deuxième cas est celui où nous voyons un ensemble des objets du site et des rayures soit comme objet ordinaire, soit comme icône ; le troisième cas est celui où nous voyons les rayures comme icône.

§ 3. Un ensemble de la proposition

D'après Peirce, « Pour lire le signe et distinguer un signe d'un autre, ce qui est requis, ce sont des perceptions délicates et la familiarité avec ce qui accompagne d'ordinaire ces apparences, et la connaissance des conventions du système de signes⁶⁶⁰ ». Peirce lie cette familiarité à une « expérience collatérale⁶⁶¹ » de l'interprète, en la distinguant de sa connaissance de la règle du signe. L'expérience collatérale peut jouer un rôle associatif pour que l'interprète renvoie le signe soit à l'interprétant immédiat, soit à l'interprétant dynamique. Ainsi, l'interprétant immédiat est donné sans le contexte extrinsèque du signe, en revanche, l'interprétant dynamique se reporte au contexte extrinsèque du signe, c'est-à-dire contexte physique, social et historique, qui contribue à déterminer « l'effet réel⁶⁶² ». Dans le cas de la peinture contemporaine qui ne possède presque pas la règle conventionnelle à titre de signe, l'interprétant immédiat doit pour la plupart la perception ou des connaissances spécialisées de l'interprète. Si nous plaçons une peinture contemporaine dans son contexte social, historique et culturel, de nombreuses informations autour de la peinture et de son auteur, c'est-à-dire des

⁶⁶⁰ G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, op. cit., p. 119, (8.181).

⁶⁶¹ *Ibid.* : *ÉS*, p. 63, (8.183).

⁶⁶² *ÉS*, p. 222, (4.536).

expériences collatérales et des connaissances jouent en rôle important pour déterminer un interprétant dynamique.

Quand nous voyons l'*Affichage sauvage* en 1968 comme un ensemble des rayures et des publicités du point de vue qualitatif, nous prenons les rayures pour une figure et les publicités pour un fond et inversement. La figure de l'ensemble se forme sur un horizon de l'environnement autour de lui, mais le contour entre la figure et l'horizon est assez arbitraire. Une fois déterminées, toutes les figures visées se situent dans un contexte intrinsèque des qualités composées de formes et de couleurs, en se détachant peu ou prou de la réalité contextuelle. Puis, nous y voyons de nombreuses figures telles que les rayures, une figure de femme, un récipient, des chaînes de parallélogrammes, des lettres, etc. Par suite, nous reconnaissons une composition de figures formant une hypoicône (tel le diagramme individuel) dont la signification n'est pas claire, mais qui peut nous introduire dans une contemplation esthétique. Peirce dit : « Mais une peinture pure sans légende dit seulement : "quelque chose est comme ça"⁶⁶³ ». Ou bien nous pouvons considérer que cette hypoicône représente morphologiquement et quasi tautologiquement ces publicités mêmes. En l'occurrence, en raison d'une déformation des publicités par rapport à celles-ci avant l'intervention des rayures, la relation entre ce signe (hypoicône) et son objet est non pas totalement identique, mais ressemblante, et la question de l'identité de l'objet se pose. En somme, nous ne pouvons dire que l'objet de cette figure de l'ensemble est iconique et que son interprétant immédiat est un travail artistique contextuel.

Par contre, si nous voyons une figure globale des rayures et des publicités comme objets ordinaires du point de vue utilitaire, en prenant les publicités pour une figure et les rayures pour un fond, nous reconnaissons les deux parties, en tant que telles, c'est-à-dire les publicités qui annoncent des produits et les rayures appartenant à un dessin qui embellit ce à quoi il s'attache. En l'occurrence, nous ne pouvons dire que l'objet de cette figure de l'ensemble est indiciel et que son interprétant immédiat est les publicités déformées. Ensuite, nous nous reportons à des connaissances externes de la figure globale qui nous fournissent le titre du travail, le nom de l'artiste, des informations relatives à ses activités et aux lieux de ses interventions, etc. Contrairement à l'époque de l'exposition de ce travail, maintenant nous

⁶⁶³ Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vol. VII & VIII, dirigé par Arthur W. Burks, Cambridge & London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 138, (8.183) : « But a pure picture without a legend only says "something is like this:". »

pouvons tirer parti de nombreux documents. Comme nous avons consulté le texte de l'artiste ci-dessus, nous savons que cette œuvre implique un rejet de la publicité de consommation par une « oblitération d'une image et d'un slogan publicitaire⁶⁶⁴ ». Nous pouvons dire que l'interprétation dynamique de cette figure de l'ensemble consiste en rejet des publicités indiquées dans ce lieu par une connotation dénégatoire.

En somme, les rayures et les objets du site peuvent représenter une unité de figures iconiques autant que présenter celle de figures indicielles, en accompagnant un message implicite. Les rayures fonctionnent comme à la fois indice et icône, et les objets, c'est-à-dire les référents des rayures peuvent devenir icône sous l'influence de l'iconicité des rayures (Schéma 1). Ainsi, la figure abstraite placée à la complexité du réel obtient des diversités pour stimuler notre imagination, ou bien les figures des objets réels situés sur le fond abstrait représentent de nouvelles figures décontextualisées. Cette représentation, c'est-à-dire une présentation doublée par une modification de réel, est égale à des questions perceptives sur la réalité, qui engendrent la réaction réflexive, imaginaire, corporelle et ludique.

§ 4. Le collage

La méthode du collage apporté dans le Cubisme (des pièces de matériaux hétérogènes, à savoir les journaux, le papier peint, le timbre, l'allumette, etc.) a été considérée comme un besoin d'introduire la réalité dans la représentation de la peinture. Dans cette méthode, Louis Aragon retrouve l'autocritique de la peinture moderne : « Elle [la notion de collage] y [dans la peinture] est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question⁶⁶⁵ ». Cependant, dans le cas du travail de Buren, l'action de ses rayures est tout à fait opposée à ce que le collage apporte à la peinture moderne. Ce qui est collé sur les objets du site réel est une figure géométrique colorée qui diffuse des qualités morphologiques autour d'elle. Les rayures attirent le regard et montrent le site à titre d'indice, mais en même temps l'ensemble des rayures et des objets du site forme une unité de vision à titre d'icône. Alors que dans le cas du

⁶⁶⁴ Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vol. VII & VIII, *op. cit.*, p. 138, (8.183).

⁶⁶⁵ Louis Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 119.

Cubisme des fragments de la réalité mettent la peinture en question, dans le travail de Buren la forme géométrique met un contexte réel en question par l'effet d'une hétérogénéité.

À propos du collage de Braque et de Picasso, Greenberg souligne la planéité que leurs papiers collés introduisent dans l'illusion tridimensionnelle de leurs peintures. Pour lui, une orientation vers la planéité de la peinture se situe dans le courant du mouvement moderniste :

Le papier collé, de par la taille des zones qu'il recouvre, dépasse le rôle du signe ou de l'indication, il établit *physiquement* une planéité effective non représentative. La planéité littérale s'affirme comme l'événement principal du tableau, et le procédé fait boomerang ; l'illusion de profondeur devient encore plus précaire qu'auparavant. Au lieu d'isoler la planéité littérale en la spécifiant, en la circonscrivant, le papier collé (ou la toile cirée) la libère et l'étale, de sorte que l'artiste semble n'avoir plus rien que cette planéité effective, avec quoi finir ou commencer son tableau. La surface réelle devient à la fois premier et arrière-plan ; il s'avère soudain — et paradoxalement — que l'illusion tridimensionnelle ne peut plus se situer qu'*en avant de la surface*.⁶⁶⁶

Aragon et Greenberg ont une même idée sur le rôle du collage pour ébranler l'illusion de la peinture en tant que mouvement modernisme, alors que le premier y voit son autocritique, le deuxième y voit plus concrètement une planéité vers laquelle l'autocritique de la peinture moderniste devrait converger. Greenberg contraste la planéité physique de l'objet plat à la planéité représentée. Mais enfin, « Braque et Picasso avaient atteint à une nouvelle forme de décoration, comme par hypostase (*self-transcending*) en reconstruisant la surface picturale par ce qui avait été auparavant le moyen de sa négation⁶⁶⁷ », c'est-à-dire par la « planéité physique effective⁶⁶⁸ ».

Il semble que le collage dans l'*Affichage sauvage* montre aussi un effet de la planéité en tant que « surface figurée⁶⁶⁹ ». Ce qui est collé sur le mur du site réel est la figure géométrique composée de lignes et de la couleur qui diffuse autour d'elle la nature bidimensionnelle, c'est-à-dire une surface sans profondeur. Même si cette figure est collée sur un corps en relief,

⁶⁶⁶ Clement Greenberg, « Le collage », *Art et culture*, trad. par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 87.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 84.

elle-même ne devient jamais substance à trois dimensions, de même que la surface courbe ou sphérique appartient à deux dimensions. Les rayures de Buren, aussi bien que l’affiche publicitaire, mettent en valeur la surface du bâtiment où elle s’applique. Par contre, nous regardons le travail *in situ* de plusieurs points de vue en fonction du mouvement de notre corps dans l’espace réel auquel le volume du bâtiment nous conduit. Si nous accordons de l’importance aux panneaux publicitaires et au bâtiment plus qu’aux publicités et aux rayures dans notre vision, nous activons une perception tactile entre notre corps et la profondeur de ces objets architecturaux, en l’unifiant à notre champ visuel sur lequel nous organisons la vision visée. Dans le cas où les rayures fonctionneraient seulement comme indice, il n’existerait pas d’accentuation de la planéité. Par contre, comme nous l’avons examiné plus haut, si nous voyons les rayures et les publicités en tant qu’icône, cette vision nous entraîne dans une « planéité représentée⁶⁷⁰ » en impliquant le bâtiment. En créant une sorte d’illusion bidimensionnelle, le collage des rayures sur les objets du site transforme leur vision en celle sans profondeur, et cette vision composée des figures géométriques et de celles des objets du site est considérée comme une représentation.

§ 5. La décontextualisation du lieu

Nous pouvons voir l’*Affichage sauvage* comme un site situé à côté d’un representamen. Cela nous incite à penser que ce site est peu ou prou décontextualisé de sa réalité par la présence du signe. Le site peut se transformer quasi tautologiquement en signe dont l’objet est le même site avant de l’intervention.

En introduisant l’exemple de la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, qui aborde des fragments de *Don Quichotte* écrits par Ménard, Danto discute sur l’identité de l’œuvre. Même si tous les mots de *Don Quichotte* de Ménard sont écrits littéralement avec les mêmes termes que ceux de Cervantes, la différence du contexte historique et national entre Cervantes, un romancier espagnol des XVI-XVII^e siècles, et Ménard, un poète symboliste français du XIX^e siècle, n’est pas à négliger. Le narrateur de la nouvelle de Borges interprète flegmatiquement la différence de chaque texte. Lorsque nous regardons l’*Affichage sauvage* dans le mode du cas A-1, le cas où l’on regarde le site sans

⁶⁷⁰ C. Greenberg, « Le collage », *Art et culture, op.cit.*, p. 84.

rayures qui jouent un rôle du contexte extrinsèque, nous pourrions faire correspondre l'*Affichage sauvage* (celui-ci n'est pourtant pas l'œuvre littéraire) à l'œuvre de Ménard et la vue ordinaire du site à l'original de Cervantes. En effet, même si nous regardons seulement le site où l'*Affichage sauvage* se déploie sans compter les rayures, cette vision organisée n'est pas identique à la vue du site avant l'intervention, parce que nous avons conscience du contexte déplacé par l'abstraction. Enfin, cette façon de regarder le site consiste à le contempler en tant qu'icône. Or, l'œuvre de Ménard n'est pas une citation de l'original ni une copie. Danto discute du caractère de la citation en comparant la copie qui « ne fait que remplacer l'original et hérite donc de sa structure et de sa relation au monde⁶⁷¹ ». Quant à la citation, il l'explique par la phrase suivante :

C'est une vérité généralement reconnue que les citations ne possèdent pas réellement les propriétés possédées par ce qui est cité : elles *montrent* quelque chose qui possède ces propriétés sans elles-mêmes les posséder. [...] ces qualités sont liées aux circonstances de la citation et non pas au passage cité. Il existe même des théories de la citation qui soutiennent qu'elles n'ont aucune structure sémantique, qu'elles se bornent à exposer ce qui est contenu dans l'espace délimité par les guillemets, nommant, pour ainsi dire, le passage cité : or, un *nom* n'a pas de structure propre ou, s'il en possède une, elle est différente de celle de l'objet dénommé⁶⁷².

Ce qui dénote une citation a naturellement un autre sujet que celui qui écrit originairement cette citation, par suite, le message de celle-ci est en même temps déformé par son incorporation dans les circonstances autres. Il en va de même du cas A-2 où nous regardons le site de l'*Affichage sauvage* avec ses rayures qui jouent un rôle du contexte intrinsèque tel que les guillemets en indiquant le site. Dans ce cas, une étendue de la signification du site est influencée par un contexte inséré, c'est-à-dire un contexte abstrait et morphologique des rayures. Enfin, l'ensemble des objets du site et des rayures reste en tant que choses ordinaires, en provoquant des questionnements. Selon la terminologie de Buren, il devient l'objet d'une lecture. Ou bien il devient un sinistre iconique. Dans le premier cas, une oblitération du signe

⁶⁷¹ A. Danto, *La transfiguration du banal*, op. cit., p. 79.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 79-80.

y pose des questions sur le rôle de la publicité. Dans le deuxième cas, les qualités sensibles des rayures nous font contempler celles de l'ensemble des publicités et des rayures. En l'occurrence, le site n'est pas simplement présenté, mais représenté.

§ 6. L'iconicité et l'autonomie de l'œuvre d'art

Buren constate : « l'autonomie de l'œuvre d'art n'existe jamais⁶⁷³ » par rapport au lieu. Même si le musée offre apparemment un espace neutre à l'œuvre, c'est « un leurre⁶⁷⁴ » pour camoufler son contexte. Il est vrai qu'aucune œuvre d'art ne peut échapper physiquement, historiquement et culturellement au contexte concerné. Buren juge que l'autonomie de l'œuvre d'art est d'une croyance⁶⁷⁵ « soutenue par un discours idéaliste⁶⁷⁶ ». Néanmoins, nous prenons de la distance à l'égard de ce sujet, parce que dans la réception d'une œuvre d'art, nous pouvons rendre consciemment ou inconsciemment son statut tantôt dépendant du contexte extérieur, tantôt autonome, par l'opération restrictive de la référence physique et thématique, à part l'intention de l'artiste, du conservateur et du galeriste. Nous pouvons regarder *Le Jugement dernier* de Michel-Ange en le détachant de la chapelle Sixtine et de l'histoire de l'art de la Renaissance, même si cela n'est pas pertinent. L'attitude de la perception esthétique retourne à la légitimité historique, sociale et culturelle, mais c'est facultatif. Il peut y avoir « la perception sauvage » ainsi que « la perception culturelle », comme le fait remarquer Merleau-Ponty, et la première peut ne pas tenir compte de choses extérieures à l'objet selon les cas. Un état de l'autonomie esthétique pourrait provenir d'une opération idéalisatrice de la représentation. Selon Theodor Adorno, l'œuvre est marquée par son « double caractère de l'art comme autonomie et *fait social*⁶⁷⁷ » dont la relation est dialectique. L'art devient social « beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome⁶⁷⁸ ». Pour Adorno, l'autonomie de l'œuvre est un statut nécessaire pour à la fois s'opposer et s'unir à la société. Mais, nous concentrons simplement la faculté de la perception. On organise des figures dans une œuvre d'art, et leurs

⁶⁷³ *É* II, p. 156.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ Cf. *AS*, p. 135.

⁶⁷⁶ *É* I, p. 798.

⁶⁷⁷ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p. 21.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 312.

relations avec ses objets consistent en priméité, en secondéité ou en tiercéité. Dans la priméité, qui doit être séparée de « référence à quelque chose d'autre⁶⁷⁹ », la figure apparaît en tant qu'icône dont l'iconicité est du statut essentiellement autoréférentiel, en d'autres termes, du statut autonome.

Ce qui nous frappe spécialement devant l'*Affichage sauvage*, c'est un détachement de la vue plutôt qu'une indication du lieu. Une unité de la vue composée des rayures et des publicités apparaît comme icône, comme objet-image autonome. Il est aussi possible de voir cette vue en tant qu'unité d'indice qui ne se détache pas de la réalité effective dans la secondéité, mais une force de la forme abstraite et d'une hétérogénéité de la vue nous amène à la priméité de la qualité.

§ 7. En comparaison avec le ready-made

La position de Buren sur le ready-made de Duchamp est assez critique. Il fait remarquer deux aspects négatifs. Le premier point est « l'acceptation du monde tel qu'il est », c'est-à-dire que « derrière le *ready-made* se profile l'idée de l'appropriation directe, qui fait fi de toute tentative de transformation. C'est [...] l'acceptation du *statu quo*⁶⁸⁰ ». Le deuxième point concerne le renforcement du pouvoir du musée : « Il [Duchamp] a placé le ready-made au musée, parce qu'il n'y avait pas d'autre choix. Mais par là, il renforçait le pouvoir qu'a le musée de dire : ceci est bien, cela n'est pas bien, ceci est accepté, cela est exclu.⁶⁸¹ » « En dehors de ces lieux, l'objet déjà-fait a peut-être encore des choses à dire.⁶⁸² » Les *Affichages sauvages* et *Chez George* de Buren, par exemple, sont considérés comme des travaux typiques qui s'appliquent au défi de cette dernière phrase. Mais nous devons émettre des réserves sur les deux points en nous demandant si ceux-ci proviennent de Duchamp.

Tout d'abord, nous ne considérons pas que Duchamp lui-même ait essayé de renforcer de pouvoir du musée. En mai 1917, dans son article « *The Richard Mutt Case* », publié dans la revue *The Blind Man* n° 2, il a accusé la décision de *The Society of Independent Artists* (dont Duchamp était un cofondateur) qui avait refusé de présenter *Fontaine* de Duchamp dans son

⁶⁷⁹ *ÉS*, p. 84, (1.357).

⁶⁸⁰ *AS*, p. 69.

⁶⁸¹ *É* II, p. 1559.

⁶⁸² *AS*, p. 71.

exposition de 1917, c'est-à-dire qu'il a dénoncé la décision d'une société institutionnelle dont le rôle est proche de celui du musée :

1. Certains ont opposé que c'était immoral, vulgaire. 2. D'autres que c'était du plagiat, carrément une pièce de plomberie. Disons-le, la fontaine de Mr. Mutt n'est pas immorale, cela est absurde, pas plus qu'une baignoire n'est immorale [...] Il l'a CHOISIE. Il a pris une pièce ordinaire de la vie courante, l'a placée de sorte que sa signification utilitaire disparaisse derrière le nouveau titre et point de vue — a créé un nouveau concept pour cet objet⁶⁸³.

Quand Jérôme Sans a questionné Buren sur une parenté avec Duchamp, l'artiste a dénié cette sorte de lien⁶⁸⁴. Pour Buren, ce que Duchamp a apporté est un « modèle en négatif ». Cependant, même si l'on trouve une affinité entre les deux artistes, il semble que ce ne soit pas anormal. Buren choisit un lieu. Il prend celui de la vie courante, de sorte que sa signification ordinaire soit questionnée avec une nouvelle lecture. Quant à Duchamp, il a essayé de créer « un nouveau concept pour cet [un] objet ». Ainsi un parallélisme existe-t-il entre les deux. Pourtant, chez Duchamp, ce qui est en cause est plutôt ce qui est au-delà de l'objet. Par contre, chez Buren, ce qui est en cause est le lieu même que ses rayures indiquent. Il dit : « L'important étant que le visible doit primer l'idée⁶⁸⁵ ». À l'encontre des rayures de Buren exposées dans le lieu, pour distinguer la chose ordinaire et l'objet d'art ayant la même apparence de celle-là, il vaut mieux exposer celui-ci dans le musée qui garantit son statut de l'art. Néanmoins, exposer ses ready-mades dans un musée, en réalité cela n'était pas le cas chez Duchamp. Son ready-made *Pharmacie* (Fig. 108, ready-made rectifié) a été exposé à la galerie Montross en avril 1916 et ses ready-mades *En avance du bras cassé* (Fig. 109) et *Pliant de voyage* (Fig. 110) ont été exposés à la galerie Bourgeois à New York, en avril 1916. Il est possible que ses quelques ready-mades (par exemple *Porte-chapeau*) aient été exposés à la galerie Bourgeois en 1917, mais cela n'est pas certain à cause de mémoires ambiguës⁶⁸⁶. Ce sont toutes les expositions de ready-mades de Duchamp qui pouvaient avoir lieu à l'époque. Un demi-siècle plus tard, les répliques de ses ready-mades seront exposées à la galerie Burén à

⁶⁸³ D. Chateau, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 42-43.

⁶⁸⁴ Cf., *AS*, p. 68.

⁶⁸⁵ *É II*, p. 886.

⁶⁸⁶ Cf., D. Chateau, *Duchamp et Duchamp*, *op. cit.*, p. 22-25.

Stockholm en 1963 et à la galerie Schwarz à Milan en 1964. Aussi, d'après ses propos, nous trouvons que Duchamp n'était pas l'homme qui s'obstine à exposer ses œuvres dans le musée : « Je n'ai pas eu du tout une vie publique. Celle que j'ai eue c'est dans le groupe de Breton et de tous ceux qui s'occupaient un peu de moi⁶⁸⁷ » ; « je n'avais guère le comportement traditionnel du peintre qui présente son tableau, qui veut qu'il soit accepté et puis loué par les critiques⁶⁸⁸ ». Mais, dans les années 1960 et 1970, pour certains artistes pop, minimalistes et artistes conceptuels, le musée jouait un rôle important comme un dispositif qui confère à leurs objets une authentification de l'art. Cela pouvait renforcer le pouvoir institutionnel du musée, ce sur quoi Buren pose toujours des questions. Il en va de même du premier point critiqué par Buren. Les artistes acceptant le monde tel qu'il est étaient des *pop* artistes, à commencer par Andy Warhol. La position de « l'acceptation du *statu quo* » ne correspond pas au cas de Duchamp qui était dadaïste humoristique par nature. Mais, à propos de l'appropriation, Duchamp est la personne qui a ouvert à cette idée⁶⁸⁹. Un des caractères des travaux de Buren semble montrer des activités de l'appropriation, mais l'artiste préfère utiliser le mot « emprunt » au mot « appropriation » qui implique une autonomie issue de la possession. Buren affirme que le lieu où l'artiste intervient agit en retour et influe sur son travail sous les yeux des spectateurs⁶⁹⁰. De plus, l'intervention n'est pas éternelle. Buren dit : « ce qui est justement emprunté n'est qu'emprunté. Ce n'est pas fini à tout jamais, ce n'est pas figé, c'est un emprunt provisoire, peut-être éphémère, peut-être très long, et ça veut dire aussi que ce qui est emprunté ne vous appartient pas⁶⁹¹ ». La notion de « l'emprunt » provient de celle du mot japonais « *sha-kkei* » qui signifie plus précisément « emprunter le paysage ».

Revenons à l'*Affichage sauvage*. Les bandes verticales de Buren visent à « la disparition définitive de la peinture⁶⁹² » et deviennent outil pour nous faire voir des choses contiguës par la relation existentielle. Donc, d'après lui, « Qu'on prenne les bandes pour la forme » est une « erreur de vision⁶⁹³ ». En revanche, l'artiste consent qu'elles permettent « la lecture d'un

⁶⁸⁷ Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu : entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond, 1977, p. 26.

⁶⁸⁸ Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, op. cit.*, p. 94.

⁶⁸⁹ Cf. *É II*, p. 518.

⁶⁹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 518, 972-973.

⁶⁹¹ *É II*, p. 1258

⁶⁹² La visualité, cf. la note 40 ci-dessus.

⁶⁹³ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1164.

ensemble⁶⁹⁴ ». Or, pour Buren, la peinture signifie au sens strict du terme des formes peintes à la main de l'artiste. En effet, il peint toujours les deux extrêmes bandes blanches au papier rayé imprimé en couleur blanche pour montrer que ce papier est une peinture au degré zéro et n'est pas du ready-made. Par exemple, dans *Chez Georges* (Fig. 42-43), nous pouvons reconnaître que Buren a certainement eu l'intention de proposer une peinture neutre par ce store dont les deux bandes ne sont peintes qu'en couleur blanche. Il pratique strictement sa peinture, pour que cette peinture atteigne le degré zéro et que son travail ne soit pas confondu avec le ready-made, mais on ne peut pas la distinguer perceptiblement d'avec le tissu brut. Toutefois, nous pouvons traiter de ce qu'on appelle peinture au sens plus large du terme. Des designs graphiques tels que les rayures, le damier, etc. peuvent aussi se reconnaître comme une peinture, même s'il est un simple ready-made. Des œuvres abstraites composées de rayures, par exemple celles de Stella, sont généralement reconnues à titre de peinture. De plus, même les rayures peuvent nous inciter à imaginer de nombreuses images associatives, soit une barrière, soit une feuille du cahier, soit un rideau de la maison, etc. Donc, à l'encontre de l'intention de l'artiste, nous pourrions examiner le travail de Buren comme peinture ou sculpture qui n'est pas la simple chose ni le ready-made.

Par ailleurs, nous reconnaissons un renversement du cas de l'urinoir de Duchamp dans le travail *in situ* de Buren. Nous y voyons une forme banale des rayures industriellement préparées qui sert normalement à dessiner des choses ordinaires être exposée dans un lieu quotidien, au lieu d'être exposée dans un musée, un champ de l'institution artistique. Cette activité plastique qui manque de garantie du lieu artistique pose des questions sur l'ontologie de l'art la plus imminente. Nous pouvons formuler la question comme suit : est-ce qu'un urinoir exposé dans la rue peut être encore de l'art ? L'exposition dans la rue qui n'est pas habituelle pour les rayures par rapport à l'utilisation quotidienne rompt toutefois le regard sur l'utilité de cette forme et souligne des qualités sensibles, qui peuvent susciter une contemplation sur celles-là. Cependant, si l'on met les rayures dans leur lieu habituel, il devient difficile de les considérer comme art. Par exemple, dans le cas de *Chez Georges*, un store rayé du restaurant touche le point critique de son statut : nous nous demandons si ce travail est une œuvre d'art ou un objet quotidien imperceptiblement modifié. Dans cette œuvre (tissu rayé blanc et orange en 1974), l'intention de l'artiste et celle du propriétaire du

⁶⁹⁴ *É* II, p. 197.

restaurant se fondent : « Tissu blanc et orange au-dessus du restaurant. Ici, seules les bandes blanches accessibles par les fenêtres, le store une fois installé, sont recouvertes de peinture acrylique blanche sur recto puis en dessous sur verso⁶⁹⁵ ». L'artiste a pratiqué le même type de travail au même restaurant encore deux fois (tissu rayé blanc et bleu en 1977, tissu rayé blanc et vert en 1992⁶⁹⁶). Buren a peint deux bandes blanches du store en blanc, mais ces couleurs blanches ne sont pas bien perceptibles et ce store n'évoque aucune qualité artistique différenciée de son usage banal dans un contexte quotidien. Par conséquent, nous voyons habituellement le store et le restaurant en tant que chose courante. C'est le cas si l'on pose un urinoir peint en partie en blanc dans une toilette. En 1969, Buren avait mis en question ce point dans la « Mise en garde » : « Que devient l'urinoir de Duchamp, remis dans les pissotières publiques ?⁶⁹⁷ » Le cas de *Chez Georges* correspondrait au cas A-2 susdit, à condition que les rayures se fondent dans la vue courante. En ce cas, nous voyons son travail comme objet normal. Mais si nous connaissions des activités plastiques ou des textes de Buren, nous pourrions supposer que Buren a certainement eu l'intention de proposer une peinture au degré zéro ou une visualité de la peinture avec ce store. Ainsi est-il aussi possible de tenir ce travail pour de l'art, qui dépend d'un concept esthétique du spectateur conçu avec l'aide de l'acte cognitif herméneutique et des informations extrinsèques. Néanmoins, en l'occurrence nous trouvons à peine l'acte iconique suscité par le store de *Chez Georges*, parce que ce store montre principalement son aspect utilitaire au lieu de déclencher l'aspect sensible de l'objet dans son contexte habituel. En revanche, les morceaux de ces stores que le propriétaire du restaurant Mazarguil a collectionnés deviennent par l'encadrement peinture, lesquels sont intitulés *En quelque temps : la peinture* (Fig. 85). Quant à l'*Affichage sauvage*, il distancie ses qualités sensibles par rapport au contexte inhabituel. Cela permettrait aussi de le regarder comme peinture.

⁶⁹⁵ *PS*, p. 290.

⁶⁹⁶ *Chez George* a été exposé trois fois : 1974 (store est orange), 1977 (store est bleu), 1992 (store est vert).

⁶⁹⁷ « Mise en garde », *É I*, p. 88.

Chapitre 13. L'analyse de *To Place, To Transgress*

§ 1. L'indice et le référent

Examinons la façade d'un bâtiment à SoHo où les travaux de Buren, *To Place, To Transgress* sont exposés en 1976. À la différence d'un simple collage des rayures dans l'*Affichage sauvage* qui ressemble à une bannière sur le mur, la partie extérieure de *To Place, To Transgress* constitue une forme graphique par elle-même. En dehors du bâtiment (Fig. 48), une forme d'un cercle vide inscrit dans un carré rayé rouge et blanc, marquée sur la façade du bâtiment, guide d'abord le regard du passant vers cette façade, comme si l'on disait : « Regardez ce bâtiment ! » ou « C'est un bâtiment ! ». La forme rayée et la façade sur laquelle elle s'applique ont manifestement une relation existentielle, c'est-à-dire une relation de contiguïté physique, et la première indique la deuxième par son caractère visible. En l'occurrence, cette forme rayée est considérée comme un fond et la façade du bâtiment est considérée comme une figure. De ce fait, nous pouvons dire que la première appartient à l'indice/fond (sinsigne indiciel dicent), du fait qu'il est « un signe d'existence réelle pour son interprétant⁶⁹⁸ », et la deuxième appartient au référent/figure.

§ 2. L'icône (les rayures)

Mais en même temps, du point de vue de la qualité, l'ensemble du cercle, du carré et des rayures forme une figure morphologique sur le fond de la façade, contrairement au cas d'un état de l'indice-fond. Cette figure, un diagramme individuel selon le terme de Peirce, appartient au sinsigne iconique rhématique, c'est-à-dire l'icône. En outre, chaque élément de cette figure peut être considéré comme une réplique du cercle général, du carré général ou des rayures générales, laquelle relève du légisigne iconique rhématique. Donc, nous pouvons voir aussi bien une figure rayée (icône) organisée sur un fond de la façade du bâtiment qu'une figure de la façade marquée par un fond des rayures (indice). Nous trouvons à la fois une figure-icône et un fond-indice dans la forme rayée comme nous l'avons déjà remarqué en

⁶⁹⁸ *ÉS*, p. 165, (2.251).

analysant l'*affichage sauvage* plus haut. Dans le premier cas, nous ne voyons souvent que la forme rayée à titre de figure en faisant reculer le reste de la vue dans l'horizon externe, qui soutient cette figure (icône) à titre d'une partie de l'espace corporel. En l'occurrence, la façade du bâtiment n'appartient pas au fond intérieur de l'objet visé et elle recule en marge avec les autres objets du site. Pour Buren, dans cette façon de voir les rayures, il « ne s'agit en fait que d'une lecture erronée de mon [son] travail⁶⁹⁹ », car ce que Buren met en cause dans son travail est de nous faire réfléchir sur le lieu même. Mais ce qui est dessiné sur la façade n'est pas simplement la forme des rayures, il y a aussi un cercle et un carré, et la combinaison de ces formes souligne une qualité de figuration. Aussi ne devrions-nous pas écarter ce cas où nous focalisons notre regard sur le cercle inscrit dans un carré rayé rouge et blanc.

§ 3. L'icône (l'ensemble de la vue)

Comme nous l'avons étudié plus haut, les rayures de Buren montrent deux facettes du signe, celle de l'indicialité et celle de l'iconicité. Ces deux fonctions indicielle et iconique de la forme rayée de *To Place, To Transgress* mènent la façade du bâtiment non seulement au signe de secondéité, mais aussi celui de priméité. En fait, nous percevons l'ensemble de la forme rayée et de la façade comme icône, qui forme une unité de figures sur un horizon environnemental. D'après Buren, son outil visuel est un signe visible qui permet « la lecture d'un ensemble⁷⁰⁰ », des rayures et du lieu. À la différence du pronom démonstratif vocal qui n'est pas arrangé physiquement avec son référent, le signe de la forme rayée coexiste avec son référent dans le travail de Buren. Partant, ce référent peut être influencé par l'autre facette du signe des rayures. Dans *To Place, To Transgress*, la façade du bâtiment se situe sur le même champ où la forme rayée manifeste sa qualité graphique à titre d'icône. Cette iconicité nous incite à transformer des figures de la façade en unité d'icônes, en dégagant ses qualités de lignes et de couleurs. L'objet immédiat⁷⁰¹ de cette unité d'icônes se réfère à ce que ce signe lui-même représente, c'est-à-dire la forme graphique de la façade même déformée par les rayures. L'ensemble de la façade et de la forme rayée forme ainsi une figure iconique sur un horizon des alentours du bâtiment, qui existe cependant dans l'espace corporel de spectateur.

⁶⁹⁹ « L'emploi de rayures », *É* II, P. 196.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, P. 197.

⁷⁰¹ *ÉS*, p. 222, (4-536).

Dans cette figure iconique (figure 1), nous pourrions encore organiser la figure de la forme rayée (figure 2) sur le fond de la façade (fond 2) ou bien la figure de la façade (figure 3) sur le fond de la forme rayée (fond 3). C'est-à-dire que la figure d'un cercle vide inscrite dans un carré rayé se montre comme premier plan sur la façade de bâtiment, ou bien comme arrière-plan sous celle-ci. Ces types de perceptions évoquées par *To Place, To Transgress* se résument dans Table 3.

Table 3. Les activités sémiotiques du *To Place, To Transgress*

	La forme rayée	La façade du bâtiment
Indice/référent	Indice (fond)	Référent (figure)
Icône	Figure	Horizon externe
	Figure 1	
	(Figure 2)	(Fond 2)
	(Fond 3)	(Figure 3)

§ 4. Une géométrisation

Analysons encore une fois une unité d'icônes dans la vue. De l'extérieur, nous voyons à la fois la façade du bâtiment familier à des habitants de SoHo et les travaux qui nous font évoquer le cercle, le carré et les rayures en vertu de la ressemblance. Les formes géométriques des travaux nous incitent à voir l'aspect graphique de la façade, à savoir le rectangle de la fenêtre, l'arrangement régulier de ce rectangle, la structure de la grille, le carré du contour de la façade au-dessus du premier étage, le rectangle de la vitre au rez-de-chaussée, etc. Par conséquent, nous organisons un groupe de formes géométriques en tant que figure, en unifiant les travaux de Buren et de la façade du bâtiment. C'est-à-dire que cet ensemble des formes abstraites et concrètes devient unité d'icônes, unité de signes de la priméité, sous le point de vue graphique. Cette transformation consiste en géométrisation d'une vue.

À propos des formes géométriques régulières, Emmanuel Kant désigne la relation entre ces formes et le concept qu'elles évoquent généralement : « On ne peut pas se les représenter [figures géométriques] autrement qu'en les considérant comme de simples présentations d'un concept déterminé qui prescrit à cette figure la règle⁷⁰² ». Le philosophe montre deux positions du jugement du goût sur les figures géométriques : la première position dans laquelle certains leur attribuent la beauté « comme les plus simples et les plus indubitables exemples de la beauté⁷⁰³ » qui provient d'un concept de la régularité ; la deuxième position dans laquelle d'autres jugent la beauté des figures par « une finalité sans concept nécessaire pour la beauté ». Selon son interprétation, la première position a pour but d'atteindre la connaissance d'un concept : « La satisfaction ne repose pas immédiatement sur l'intuition de la figure, mais sur l'utilité de celle-ci pour toute sorte de projets possibles⁷⁰⁴. » Dans la deuxième position, que Kant soutient, il fait remarquer que la régularité rigide implique le concept de « contrainte » qui peut empêcher la liberté du jeu de l'imagination en écartant la simple contemplation de la figure et que cette régularité « contient en elle-même ce qui est contraire au goût⁷⁰⁵ ». De ce fait, Kant est prudent sur la beauté des formes géométriques régulières. Néanmoins, il semble que le concept de la régularité et de la simplicité des figures géométriques n'éloigne pas forcément leur beauté et nous pouvons trouver une expression libérale même dans la peinture abstraite géométrique, par exemple celle de Mondrian, celle de François Morellet, etc. Et le caractère de la prégnance des figures géométriques, c'est-à-dire celui de la régularité, de la simplicité et de la symétrie peut en profiter pour articuler des figures dans le chaos de lignes. Dans la partie extérieure de *To Place, To Transgress*, les formes géométriques proposées par Buren qui se munissent d'une prégnance tirent des formes régulières, simples et symétriques de la façade concrète du bâtiment en géométrisant celle-ci. De ce fait, nous pouvons tenir ensemble de la forme rayée et de la façade pour une figure sous le point de vue de la prégnance des figures géométriques. Il y a une géométrisation du lieu dans les propositions plastiques de Buren.

Selon le commentaire gestaltiste de Guillaume, les formes du cercle et du carré ayant la régularité, la simplicité et la symétrie ont tendance à devenir une figure, et en même temps les

⁷⁰² Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 221, [Ak, V, 241].

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 222, [Ak, V, 241-242].

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 223, [Ak, V, 242].

rayures uniformes ont tendance à devenir à un fond. Par suite, un cercle inscrit dans un carré rayé rouge et blanc peut devenir figure ou fond l'une ou l'autre. La forme rayée peut aussi unifier la vue autour d'elle. En l'occurrence, le collage de cette forme sur la façade du bâtiment à SoHo transforme une vue courante en autre vue par sa défamiliarisation, c'est-à-dire une figure composée de l'ensemble des formes géométriques concrètes et abstraites, en mettant en valeur des qualités graphiques et géométriques du bâtiment. Et cette figure est équivalente à une icône. Nous organisons un ensemble de figures dans la façade, en mettant leurs caractères géométriques en avant, en évoquant des concepts de régularité, de simplicité, de symétrie et d'infini, et certaines connaissances concernant cette architecture qui appartiennent à l'idée linguistique. Dans ce cas, l'horizon de l'objet n'est pas la façade ni les rayures, mais l'environnement alentour de la façade. Merleau-Ponty explique, de la relation de l'objet et de l'horizon, que « l'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que les objets environnants deviennent horizon⁷⁰⁶ ». Il est vrai qu'une figure d'un objet et un horizon extérieur et intérieur des autres objets se remplacent en fonction de l'attention.

En outre, l'ayant examiné plus haut, nous pouvons encore supposer d'autres cas de l'organisation de figure : l'un est d'organiser les travaux de Buren comme une figure sur le fond de la façade du bâtiment, l'autre est d'organiser la façade du bâtiment comme une figure sur le fond des travaux de Buren. Dans le premier cas, nous focalisons la forme du carré rayé creux sur l'arrière-plan du paysage urbain en évoquant, par exemple le soleil levant, la terre, un tunnel, etc. Par contre, dans le deuxième cas, nous focalisons la façade du bâtiment sur le fond partiellement rayé. L'apparence de l'architecture peut nous inciter à certaines idées : sur le style architectural *de cast-iron* qui caractérise des baies vitrées et des escaliers extérieurs, sur l'architecture néo-classique, sur le quartier SoHo lié avec ce style architectural, etc. Le travail de Buren consiste à la fois dans la présentation d'objets *in situ* par son indication, dans la représentation de la vue composée des rayures et des formes du site, dans la représentation des rayures seules et dans des connotations linguistiques évoquées par ces vues.

⁷⁰⁶ *PP*, p. 96.

§ 5. Le mouvement du corps

À travers l'examen d'un cas de la cécité psychique de Schneider analysé par Kurt Goldstein et Adhémar Gelb, Merleau-Ponty argumente sur sa thèse que la conscience est basée sur un « arc intentionnel » qui « fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité⁷⁰⁷ » et que pour concrétiser la pensée d'un mouvement en mouvement effectif il faut projeter notre motricité, en d'autres termes, il faut une « intentionnalité motrice⁷⁰⁸ ». Ainsi, nous sommes obligés de faire opérer l'intentionnalité du corps afin de réaliser le mouvement concret.

La conscience peut être malade, le monde de ses pensées peut s'effondrer par fragments [...] on voit la conscience essayer de maintenir ses superstructures alors que leur fondement s'est effondré [...] la conscience se projette dans un monde physique et a un corps, comme elle se projette dans un monde culturel et a des habitus [...] Ces éclaircissements nous permettent enfin de comprendre sans équivoque la motricité comme intentionnalité originale. La conscience est originairement non pas un « je pense que », mais un « je peux »⁷⁰⁹.

Merleau-Ponty divise la motricité en deux domaines qui sont le mouvement concret et le mouvement abstrait : « Le premier a lieu dans l'être ou dans l'actuel, le second dans le possible ou dans le non-être. » Ce qui rend possible ce mouvement abstrait est une fonction de projection « par laquelle le sujet du mouvement ménage devant lui un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement puisse prendre un semblant d'existence⁷¹⁰ » et c'est l'arc intentionnel qui peut exercer cette projection. La même fonction de projection habite dans « la représentation visuelle » et il formule que « “représentations visuelles,” “mouvement abstrait” et “toucher virtuel” ne sont que des noms différents pour même phénomène central⁷¹¹ ».

Quand nous nous trouvons devant la photographie (Fig. 48) de *To Place, To Transgress*, il y a deux modes pour la regarder. Dans un mode, nous la regardons en tant que photographie d'un paysage contenant les travaux de Buren en constituant une relation spatiale entre notre

⁷⁰⁷ *PP*, p. 170.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 149.

corps existentiel présent qui est en mesure de se mouvoir concrètement et la photographie plate. Dans ce cas, nous regardons, en prenant conscience de notre espace, une image aplatie, par le mécanisme de l'appareil photographique, d'un site qui existait auparavant réellement. Dans l'autre mode, nous nous mouvons et regardons des objets virtuellement dans une représentation mentale qui projette ce qui ressemble au site réel passé. Pour regarder le cercle inscrit dans un carré rayé et la façade du bâtiment dans leur totalité, nous devrions peut-être reculer vers l'autre côté de la rue. En l'occurrence, nous devrions aussi regarder des gens qui marchent, des voitures qui passent dans la rue et écouter le bruit du quartier. Ensuite, il y a d'autres photographies (Fig. 49-52) qui présentent les parties de *To Place, To Transgress* situées à l'intérieur de la galerie John Weber et de la galerie Leo Castelli. Nous unifierions les parties de l'extérieur et de l'intérieur du premier étage et du troisième étage des travaux à travers notre mouvement abstrait, et ces opérations imaginaires dans le deuxième mode nous amènent à ce qui est analogue à la réalité des travaux malgré sa virtualité. Par contre, dans un premier mode, nous sommes assez loin de la réalité contextuelle des travaux, alors que nous percevons leurs parties photographiées dans un espace réel présent où nous projetons notre mouvement concret indépendant aux contextes dans ces photographies. Dans le deuxième mode qui projette une situation virtuelle tridimensionnelle des travaux exposés auparavant, nous apprenons qu'il faut non seulement l'attention focalisée, mais aussi l'attention distribuée pour organiser une figure dans la situation ressemblante à la réalité de la rue. Pour souligner la différence entre voir la photographie d'une œuvre et voir une œuvre réellement, Buren insère dans les légendes des photographies de ses travaux le mot « photo-souvenir » : « Souvenir à double titre, d'abord parce qu'il s'agit d'une reproduction/réduction du travail et non de ce travail, et ensuite parce que dans la plupart des cas le travail lui-même a disparu⁷¹². »

Imaginons une situation réelle de *To Place, To Transgress*. Dans l'intérieur du bâtiment, nous voyons une partie inférieure découpée d'un cercle rayé rouge et blanc sur le mur de la galerie Leo Castelli (Fig. 49) que nous pouvons joindre à la partie inférieure d'une forme du carré troué aux rayures rouges et blanches sur la façade du bâtiment. Nous voyons ces deux formes à travers nos mouvements corporels concrets et joignons les images mentales de ces formes par notre imagination de leurs déplacements virtuels en en faisant résulter un rectangle rayé. Nous sentons non seulement la longueur et la hauteur, mais aussi la profondeur des deux

⁷¹² *É I*, p. 917.

parties, l'une extérieure et l'autre intérieure, de ces travaux tridimensionnels mais, en même temps, nous sentons une surface de la forme géométrique plane en joignant les images mentales abstraites de ces formes. Greenberg mentionne la planéité physique du papier collé qui s'oppose à l'illusion tridimensionnelle de la peinture en soulignant sa surface matérielle, comme nous nous y sommes référés ci-dessus (le chapitre 12 § 4). Dans le cas de *To Place, To Transgress*, ce qui est collé sur la réalité tridimensionnelle du bâtiment, ce sont des formes géométriques planes qui ne représentent pas l'illusion perspective, mais qui se montrent essentiellement sans volume. Ainsi, en l'occurrence, la planéité graphique du cercle et du carré prend la place de la planéité matérielle que Greenberg fait remarquer (mais, même le papier a forcément une épaisseur). La vision de la façade du bâtiment serait influencée par la qualité graphique colorée de formes géométriques. Autrement dit, la sensation de l'inégalité matérielle de la façade serait troublée par la planéité géométrique. Certes, le spectateur regarde ces travaux à travers ses mouvements corporels concrets dans l'espace réel tridimensionnel, mais quand il essaie de lier la forme rayée de l'extérieur à celle de l'intérieur, il joue avec les images mentales abstraites des formes géométriques en rapprochant la façade et le mur l'une de l'autre. À la galerie John Weber, nous voyons aussi une partie supérieure découpée d'un cercle rayé rouge et blanc sur le mur (Fig. 50). Par suite, les images présentées aux intérieurs des deux galeries John Weber et Leo Castelli peuvent être jointes par leur « mouvement abstrait⁷¹³ » que le spectateur opère, afin de combiner les deux parties d'un cercle. Une partie inférieure du cercle à la galerie Leo Castelli dépasse (*Transgress*) et l'autre partie supérieure du cercle à la galerie John Weber se pose (*place*). Ce cercle situé à l'intérieur du grand cercle de la façade fait une mise en abyme. De même, la partie en trapèze rayée (Fig. 52) sur le mur latéral chez Castelli peut connecter à la partie triangulaire rayée (Fig. 51) sur le mur latéral chez Weber par un arrangement abstrait des images mentales (cf. aussi Fig. 53-54). Ainsi, dans les travaux de Buren, nous sommes incités à projeter le mouvement abstrait et à exercer le mouvement corporel pour faire joindre nos perceptions immédiates et nos images mentales représentées par les travaux. Dans ce cas, notre corps s'engage dans une figure/fond des travaux.

⁷¹³ *PP*, p. 140.

Partie III : L'approche du point de vue de la représentation

Dans « Mise en garde », Buren explique que ses bandes fonctionnent à titre de peinture au degré zéro sans donner aucune illusion. Il considère son outil visuel comme fond qui révèle un lieu, un contexte, une réalité. Certes, dans ses *Affichages sauvages*, nous trouvons cette fonction comme un de ses aspects, mais nous trouvons aussi qu'un arrangement de ses bandes et du lieu n'est pas la même chose qu'une chose ordinaire et qu'il nous incite une représentation visée « comme une “partie intentionnelle”⁷¹⁴ ». Dans le cas des peintures abstraites composées d'une structure minimum telle que le noir de Malévitch, le bleu de Yves Klein, les rayures de Frank Stella, elles sont généralement reconnues pour la peinture qui est différente de simple objet neutre. De plus, la plupart des travaux de Buren qui ont la forme tridimensionnelle se composant non seulement de tissus rayés, mais aussi de couleurs, de miroirs, de certains matériaux, etc., ne sont naturellement pas considérés comme de simples objets courants. Cette partie consistera à examiner la question suivante : le travail de Buren présente-t-il simplement un objet réel ou représente-t-il autre chose qu'un objet réel ? S'il représente quelque chose, qu'est-ce que c'est ? Plus généralement, qu'est-ce que la représentation dans ce travail qui est à la fois de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et qui est souvent composée d'objets réels en renforçant la relation avec l'environnement ? Et comment cette représentation fonctionne-t-elle entre l'œuvre, le spectateur et l'espace ?

Quand nous analysons la représentation de l'œuvre en trois dimensions, nous utilisons le mot « représentation iconique⁷¹⁵ » en lui faisant signifier la représentation de l'image en général à l'instar de la traduction du mot anglais « *pictorial representation* (ou *depiction*) » par Jacques Morizot. Le mot « *pictorial representation* (ou *depiction*) » utilisé dans le domaine de l'esthétique analytique aborde la représentation de l'image globale, à savoir celle de la peinture, de la gravure, de la photographie, de l'image sur l'écran, etc. De plus, le mot « image » (anglais et français) issu du latin « *imago* » qui désigne étymologiquement « le portrait d'un mort⁷¹⁶ » a pour signification l'apparence visuelle de l'objet tridimensionnel, donc il contient aussi la signification de la représentation visuelle de la sculpture. Cependant,

⁷¹⁴ *PP*, p. 36.

⁷¹⁵ Jacques Morizot, *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, J. Vrin, 2005, p. 221.

⁷¹⁶ Boulnois, *Au-delà de l'image op. cit.*, p. 13.

le mot « *iconique* » ayant la signification relative à l'*icône* qui désigne non seulement l'image en général, mais aussi la nature du signe icône définie par Peirce peut impliquer deux sens : l'un désigne le relatif à l'image en général, et l'autre désigne le relatif du signe icône. Partant, le deuxième sens de *la représentation iconique* imprègne déjà une interprétation par le signe de l'icône sur la représentation visuelle au point du départ. Pour examiner la représentation visuelle dans l'art plastique, même si nous pourrions y trouver l'iconicité comme partie d'une conclusion, nous n'utiliserons le mot « *représentation iconique* » que dans le premier sens.

Chapitre 14. La représentation iconique

À propos de la représentation iconique, elle consiste en une dualité de l'image matérielle de la surface marquée et de l'image figurée qui apparaît comme objet intentionnel pour l'esprit de l'observateur. Il y a de nombreuses théories sur l'interprétation de la représentation iconique, qui sont discutées notamment dans le domaine de l'esthétique analytique : par exemple la théorie de la ressemblance, celle de l'illusion, celle du « voir-comme », celle du « voir-dans » et celle du symbole conventionnel, etc. Cependant, il n'y a pas encore la théorie décisive qui explique globalement la représentation iconique qui se diversifie au fil du temps dans le domaine pictural en unifiant d'autres domaines, à savoir la sculpture, l'installation, le vidéo, la performance, etc. Toutefois, la représentation iconique est considérée comme une base de la représentation sculpturale, architecturale et de l'installation.

§ 1. La représentation générale

a) La définition

D'après le dictionnaire du *Vocabulaire d'esthétique* d'Anne et Étienne Souriau, la représentation est celle « qui en double une autre ; plus particulièrement, perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent ». C'est-à-dire que, d'un côté, il y a un corps ou phénomène, et que, de l'autre, il y a un être fictif ou quelque chose d'autre y compris la chose quasi identique, dans la représentation. Cet être fictif est parfois indéterminable comme dans la peinture abstraite ou la musique, toutefois il est visé ou questionné esthétiquement. Sur ce point, Anne Souriau ajoute la phrase suivante : « Il existe aussi des œuvres représentatives non figuratives⁷¹⁷. » Elle incorpore bien les œuvres abstraites dans la représentation. Aussi la question sur la représentation est : qu'y a-t-il comme autre chose que la surface peinte ? Ou bien, comment peut-on reconnaître quelque chose d'autre que la surface peinte ?

⁷¹⁷ « Représentation », *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1222.

Si nous consultons la définition du point de vue philosophique, la représentation est définie comme « aussi bien l'acte par lequel la conscience reproduit ou "rend présent" un objet extérieur (par exemple une chose ou un événement réel) absent ou un objet intérieur (un état d'âme, un sentiment ou un contenu de l'imagination) que le contenu même résultant de cette opération de reproduction⁷¹⁸ ». Donc, le mot « représentation » est utilisé dans un cas comme acte noétique, dans l'autre comme substance noématique. De plus, dans le cas de l'œuvre d'art, nous trouvons deux statuts du premier, c'est-à-dire l'acte noétique du créateur et celui du spectateur.

b) La philosophie grecque

L'imitation (*mimésis*) de Platon et de Aristote concerne principalement la représentation artistique du créateur. Platon écrit :

Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?

De l'apparence, dit-il.

L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme⁷¹⁹.

Platon considère la représentation comme celle qui consiste à imiter l'expérience visuelle de la façon dont les choses apparaissent à la vue. Il ajoute que le bon peintre fait « illusion aux enfants et aux ignorants⁷²⁰ » en tant qu'imitateur. Par contre, Aristote, qui a la poésie théâtrale en tête par rapport à l'imitation, explique la tragédie comme suit :

⁷¹⁸ « Représentation », *Encyclopédie de la philosophie*, collection *La Pochothèque*, dirigé par Jean Montenot, Librairie générale française, 2002, p. 1422.

⁷¹⁹ Platon, *Œuvres complètes* Tome VII, 2^e Partie, *La république livres VIII-X*, trad. par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 88, [598b].

⁷²⁰ *Ibid.*

C'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.⁷²¹

Pour Aristote, l'imitation n'est pas la reproduction de l'apparence, mais celle de l'action qui exprime des émotions. Cette « imitation d'homme en action » équivaut à « l'histoire » : « l'histoire est l'imitation de l'action – j'appelle en effet “histoire” l'agencement des actes accomplis⁷²² ». En comparant l'histoire à l'agencement de la peinture, il explique ses idées : « De fait, c'est encore à peu près comme en peinture : si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son objet⁷²³ ». Chez Aristote, l'imitation se superpose à la meilleure technique artistique pour la création d'œuvres.

c) Kant

Le mot « représentation » dont l'origine remonte au XIII^e siècle est issu du latin « *repræsentatio* » dont le concept « a été étroitement associé à la notion de ressemblance (*similitudo en latin*) », et « l'idée d'un lien entre la *repræsentatio* et la ressemblance [...] est d'ailleurs appliquée aux formes idéales en Dieu⁷²⁴ ». Si nous passons à la philosophie allemande des XVIII^e et XIX^e siècles, le terme « représentation » (*Vorstellung en allemand*) « désigne alors la nature représentative de la conscience en général⁷²⁵ ». Il s'agit de l'acte représentatif de l'homme qui perçoit l'objet. Chez Kant, la représentation est la structure fondamentale qui relie notre esprit à l'extérieur (l'espace-temps) :

tous les principes de détermination de mon existence qui peuvent être trouvés en moi sont des représentations et ont besoin eux-mêmes, en tant que représentations, d'un élément permanent

⁷²¹ Aristote, *Poétique*, Le livre de Poche, trad. par Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 2012, p. 92-93, [1449b].

⁷²² *Ibid.*, p. 93, [1450a].

⁷²³ *Ibid.*, p. 95, [1450a-b].

⁷²⁴ « représentation », *Encyclopédie de la philosophie, op. cit.*, p. 1423.

⁷²⁵ *Ibid.*

qui s'en distingue, par rapport auquel leur changement et, par conséquent, mon existence dans le temps où ces représentations changent puissent être déterminés.⁷²⁶

Les représentations sont « en moi », et en même temps elles « ont, en tant que représentations, leur objet⁷²⁷ ». C'est-à-dire, elles ont à la fois l'état mental et la relation intentionnelle avec l'objet. Kant subsume la conscience sous la représentation générale en éclaircissant la relation entre la représentation et l'Idée à laquelle il veut donner son sens originaire :

Le genre est *représentation* en général (*repræsentatio*). En dessous d'elle, il y a la représentation avec conscience (*perceptio*). Une *perception* qui se rapporte exclusivement au sujet, en constituant une modification de son état, est *sensation* (*sensatio*) ; une perception objective est *connaissance* (*cognitio*). Celle-ci est ou bien *intuition* ou bien *concept* (*intuitus vel conceptus*) [...] Un concept issu de notions, dépassant la possibilité de l'expérience, est l'Idée, autrement dit : le concept rationnel⁷²⁸.

Chez Kant, tous les actes mentaux appartiennent aux représentations. Si nous schématisons ce paragraphe, nous obtenons le résultat ci-dessous (Table 4).

⁷²⁶ Kant, *Critique de la raison pure*, trad. par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006, p. 90, [KrV, B XXXIX, note 1].

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 184, [KrV, A 108].

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 346, [KrV, A 320, B 377].

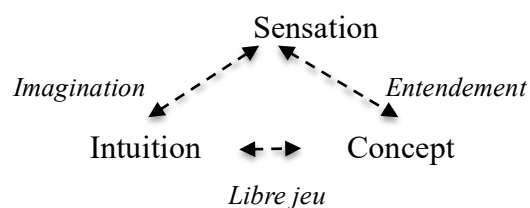
Table 4. L'échelle de l'acte mental.

Représentation		
Conscience		
Sensation (Perception subjective)	Connaissance (Perception objective)	
	<table border="1"> <tr> <td>Concept</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Idée</td> </tr> </table>	Concept
Concept		
Idée		

Dans la représentation esthétique, pour qu'une sensation atteigne à une connaissance, il faut de libres jeux entre l'imagination et l'entendement (Schéma 6) :

Or, à une représentation par laquelle un objet est donné, appartient, afin qu'en général une connaissance en procède, l'*imagination*, pour la composition du divers de l'intuition, et l'*entendement*, pour l'unité du concept réunissant les représentations. Cet état de libre jeu des pouvoirs de connaître, dans une représentation par laquelle un objet est donné, doit pouvoir se communiquer universellement.⁷²⁹

Schéma 6. La représentation esthétique



Kant divise l'imagination en deux types : l'un est « l'imagination *reproductrice*, dont la synthèse est soumise exclusivement à des lois empiriques, à savoir celles de l'association, et qui par conséquent ne contribue en rien à l'explication de la possibilité de la connaissance *a priori*⁷³⁰ » ; l'autre est « l'imagination *productrice* ». Celle-ci qui se produit dans la spontanéité

⁷²⁹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 196, [Ak, V, 217].

⁷³⁰ Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 210, [KrV, B 152].

contribue à la synthèse *a priori* et produit l'image par son pouvoir empirique et « le schème des concepts sensibles (comme figures dans l'espace) » qui est une sorte d'« un monogramme de l'imagination pure *a priori*⁷³¹ ». En somme, « ce qui relie le divers de l'intuition sensible est l'imagination⁷³² » et « la synthèse des représentations repose sur l'imagination⁷³³ ».

d) Husserl

Chez Husserl, comme Paul Ricœur l'explique dans une note⁷³⁴ des *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, la représentation (*Vorstellung*) se divise en deux classes : l'une est la « présentation originaire dans la perception » (*Gegenwärtigung*) et l'autre est la présentification (*Vergegenwärtigung*) en souvenir, en portrait et en signe. Dans la première, « l'objet se tient là dans la perception comme présent en chair et en os, il se tient là, à parler plus exactement encore, comme actuellement présent, comme donné en personne dans le Maintenant actuel⁷³⁵ ». Dans la deuxième, le sujet est justement représenté, « “mais ne se donne pas” comme Soi-même et Maintenant actuels⁷³⁶ ». La première a le caractère direct, immédiat et involontaire, en revanche la deuxième a le caractère indirect, médiat et volontaire. Kant (Arthur Schopenhauer aussi) a traité tous actes mentaux comme représentation, cependant nous considérons ordinairement la deuxième classe de représentation chez Husserl comme représentation générale.

Les présentifications ont deux groupes : l'un se compose du souvenir qui est positionnel et contient la position de l'être effectif ; l'autre se compose de l'imagination⁷³⁷ et du signe, lesquels ne sont pas positionnels et ne contiennent pas d'être effectif. Husserl compare

⁷³¹ Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 226, [KrV, A 142].

⁷³² *Ibid.*, p. 217, [KrV, B 164].

⁷³³ *Ibid.*, p. 234, [KrV, A 155].

⁷³⁴ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, op. cit., p. 346, note 1.

⁷³⁵ Husserl, *Chose et espace*, trad. par Jean-François Lavigne, Paris, PUF, 1973, p. 36, [14].

⁷³⁶ *Ibid.*, [15].

⁷³⁷ Paul Ricœur traduit le mot allemand *Phantasie* par « imagination », par contre Raymond Kassis et Jean-François Pestureau traduisent ce mot en « *phantasia* » dans le livre *Phantasia, conscience d'images, souvenir*. Husserl bien distingue le mot *Imagination* issue du latin *imaginatio* (dérivé d'*imago*) qui désigne la représentation à caractère de l'image et le mot *Phantasie* qui n'est pas forcément attaché à l'image et a une sphère plus étendue qu'*Imagination*. Dans cette thèse je remplace le mot *phantasia* par le mot « imagination » à l'instar de la traduction de Ricœur pour éviter une complication causée par l'emploi du mot latin/grec ancien et j'utilise le mot souligné imagination pour désigner la représentation à caractère de l'image.

différents types de représentations, à savoir des souvenirs, des représentations par portrait et des représentations par signes. Dans le cas du souvenir, « nous avons la modification *reproductive* simple : la présentification simple ; [...] le souvenir du passé implique [...] “l’avoir perçu” ; [...] Le souvenir est précisément en sa propre essence “modification de” la perception⁷³⁸ ». Ensuite, dans le cas du portrait Husserl prend la gravure de Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable* :

Premièrement la perception normale dont le corrélat *est la chose* « plaque gravée », la plaque qui est ici dans le cadre.

Deuxièmement nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figures incolores : « Chevalier à cheval », « Mort » et « Diable ». Ce n’est pas vers elles en tant qu’objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique ; nous sommes tournés vers les réalités figurées « *en portrait* », plus précisément « *dépeintes* », à savoir le chevalier en chair et en os, etc.

[...] la conscience du « portrait » [...] est un exemple de cette modification de neutralité de la perception. [...] il en est de même de la *chose dépeinte*, lorsque nous prenons une attitude *purement esthétique*⁷³⁹

Ce que Husserl décrit de la présentification dans « *l’objet-portrait* » par « la modification de neutralité de la perception » où l’imagination se « chevauche⁷⁴⁰ » correspond justement à la représentation dans la peinture, la représentation iconique. Selon Husserl, la modification de neutralité équivaut à la condition de l’imagination en général. Ainsi le philosophe allie-t-il la perception dans l’image picturale à l’imagination. Dans la modification par l’imagination, il note la possibilité de redoublement : la mise en abyme d’images, « des images “en” images », « l’emboîtement⁷⁴¹ ». Par ailleurs, nous avons le troisième type de présentification. Ce « sont les représentations par signes » composés des couples du *signifiant* et du *signifié*, qui s’apparentent, selon Husserl, aux représentations par portrait, mais qui n’ont pas forcément des images.

⁷³⁸ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, op. cit., p. 347, [209].

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 373, [226].

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 371, [225].

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 350, [211].

§ 2. Les théories perceptives

Nous considérons désormais la représentation comme acte qui peut avoir d'autres choses que l'objet, au sens de la présentification chez Husserl qui n'est pas l'objet immédiat de la perception. Nous catégorisons les théories de la représentation iconique en trois grands piliers : le premier est la théorie perceptive, le deuxième est la théorie symbolique et le troisième est la théorie de l'imagination.

a) La ressemblance

Comme nous l'avons déjà consulté, la théorie de la ressemblance remonte à la mimésis de Platon. Celui-ci souligne son caractère d'apparence en le comparant à la fonction du miroir⁷⁴² et qualifie ce que la mimésis produit de fantôme ou d'illusion⁷⁴³. De plus, Platon fait remarquer la technique du peintre qui essaie d'introduire la perspective linéaire dans son tableau dans *Le Sophiste* : « S'ils [artistes] reproduisaient, en effet, ces beautés avec leurs véritables proportions, tu sais que les parties supérieures nous apparaîtraient trop petites, et les parties inférieures, trop grandes, puisque nous voyons les unes de près, et les autres, de loin⁷⁴⁴ ». Par suite, Platon considère la mimésis qui n'est pas la véritable copie, mais « un simulacre⁷⁴⁵ » qui imite l'expérience visuelle de façon à ce que des choses apparaissent dans la vue⁷⁴⁶. Quand on voit l'ovale d'un cylindre droit dessiné, on peut reconnaître pratiquement que cet ovale est en fait un cercle en positionnant notre regard un peu incliné devant l'objet imaginé. La ressemblance ne consiste pas dans la reproduction correcte de la forme, mais la reproduction de la vue expérimentée qui comprend notre impression.

Nelson Goodman critique la représentation interprétée par la ressemblance dont le caractère doit être considéré pour lui comme réflexif et symétrique : « *B* ressemble autant à *A* que *A* ressemble à *B* ; mais si un tableau peut représenter le duc de Wellington, le duc ne

⁷⁴² Platon, *La république livres VIII-X*, *op. cit.*, p. 85, [596d].

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 88, [598b-c].

⁷⁴⁴ Platon, *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, trad. par Auguste Diès, Paris, Gallimard, 1992, p. 182, [235e-236a].

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 183, [236c].

⁷⁴⁶ Cf. Alan Goldman, « Representation in Art », *The Oxford Handbook of Aesthetics*, *op. cit.*, p. 193.

représente pas le tableau⁷⁴⁷ ». Ainsi, si l'on persiste dans la « ressemblance propre » en tant que théorie de la représentation, une pomme existentielle peut représenter une autre, ou bien un tableau d'une pomme représente mieux un autre tableau d'une pomme qu'une pomme existentielle grâce à la ressemblance. Mais la plupart des cas ne le sont pas (cependant, le ready-made peut représenter l'objet identique dans un autre sens). Le point que souligne Goodman ouvre de nouvelles réflexions sur la représentation iconique, toutefois la ressemblance traitée dans la théorie de la ressemblance au sens platonicien n'est pas la ressemblance littérale. Comme nous l'avons consulté, la première est d'une reproduction de la vue expérimentée de l'objet qui implique l'intention de l'auteur. Cette ressemblance qui n'appartient pas à la reproduction littérale de l'être, mais à celle de l'apparence de celui-ci que l'auteur a saisie dans son expérience visuelle est différente de la ressemblance réflexive et symétrique. Donc, la critique de Goodman ne peut pas s'appliquer à la ressemblance platonicienne.

La théorie de la ressemblance nous amène à la question suivante : la photographie qui reproduit mécaniquement notre expérience visuelle est-elle naturellement une représentation ? Elle ressemble bien à l'objet, mais elle manque d'une trace artificielle de l'auteur. Certains spécialistes de l'art nient que la photographie soit une représentation. L'un d'entre eux, Alan Goldman souligne que la photographie est transparente et que sa production basée sur la causalité manque d'intention artistique. Selon lui, « le critère correct pour le contenu représentatif dans les peintures est intentionnel et non causal⁷⁴⁸ ». Mais il faudrait bien examiner ce constat selon divers points de vue. En tout état de cause, il reste que la théorie de la ressemblance ne peut pas bien décrypter la représentation de la peinture abstraite et du ready-made.

b) L'illusion

D'après le dictionnaire du *Vocabulaire d'esthétique*, l'illusion est désignée par la phrase suivante :

⁷⁴⁷ N. Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 34.

⁷⁴⁸ « Representation in Art », *The Oxford Handbook of Aesthetics*, op. cit., p. 196. « the correct criterion for representational content in paintings is intentional and not causal ».

L'illusion est une fausse apparence qui se joue de nous (du latin *ludere*, jouer). Dans l'illusion, il existe bien un objet réel ; mais il se présente d'une manière trompeuse, et nous avons l'impression qu'il est autre que ce qu'il est effectivement⁷⁴⁹.

D'ailleurs, Ernst Gombrich reconnaît comme illusion la dualité de la peinture qui se montre tantôt à titre de matières, tantôt à titre d'images, sans la limiter au cas du trompe-l'œil et de la perspective. Il examine dans *L'Art et l'illusion*, à travers de nombreuses peintures (plus de trois cents images), des styles de la représentation iconique dont l'aspect global consiste, selon lui, dans l'illusion. De la notion de l'illusion chez Gombrich, Martine Vasselin écrit :

illusion de vérité que produisent les peintures de paysage, illusion de ressemblance pour les portraits, illusions optiques particulières dues aux types de perspective et aux procédés de trompe-l'œil, mais aussi illusion des impressionnistes, convaincus de ne coucher sur leurs toiles que leurs pures « images rétiniennes »⁷⁵⁰

La notion de l'illusion chez Gombrich lui permet de contenir non seulement l'illusion dans la peinture traditionnelle en perspective, mais aussi celle dans la peinture abstraite. Il explique que le *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian montre une illusion qui transpose ses figures à une mélodie du boogie-woogie⁷⁵¹, qui est un exemple des « équivalences synesthésiques⁷⁵² ». D'après lui, « Le style, comme les moyens d'expression, requiert une certaine attitude mentale⁷⁵³ » et celle-ci est une disposition prête à projeter une vision dirigée par imagination⁷⁵⁴. En outre, Gombrich cite la phrase de Hermann Rorschach qui a précisé « qu'entre la perception ordinaire, le classement des impressions dans la pensée, et

⁷⁴⁹ « illusion », *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 854.

⁷⁵⁰ Martine Vasselin, « L'art et l'illusion », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/l-art-et-l-illusion/>

⁷⁵¹ Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. par Guy Durand, Paris, Phaidon, 2002, p. 313.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁵⁴ Cf. *Ibid.*, p. 190.

l'interprétation des "projections," il ne pouvait y avoir qu'une différence de degré⁷⁵⁵ », et explique :

Quand les processus de classement sont conscients, nous parlons d'« interprétation », dans le cas contraire, nous parlons de « vision ». De ce point de vue également, c'est une différence de degré plutôt que de nature qui sépare l'« objet naturel » de ce que nous appelons la « représentation ».⁷⁵⁶

Gombrich approuve que le classement des impressions ne soit pas loin de la projection de quelque chose qui correspond aux « origines de l'art⁷⁵⁷ ». Il y a là une sorte de concession entre l'association des idées et l'organisation de la *Gestalt*. En tout état de cause, l'historien de l'art souligne un rôle de l'attitude mentale dans la représentation.

Par ailleurs, en examinant le processus de la création de ce qu'on appelle la « "copie exacte de la nature"⁷⁵⁸ » créée par des peintres réalistes tels que Constable, Gombrich fait remarquer que même le photographe s'évertue à nuancer une gradation réelle dans la chambre obscure et que les tâches du peintre qui n'utilise que les couleurs exigent des efforts plus lourds et subtils. Pour Gombrich, la photographie n'est pas la copie exacte de la nature ni la production par la causalité et son processus créatif possède des facettes artificielles différentes du résultat causal.

En ce qui concerne l'illusion de la peinture moderniste, Greenberg apprécie l'illusion virtuelle sans corporéité :

Les vieux maîtres créèrent une illusion de l'espace en profondeur dans laquelle on pourrait s'imaginer y marcher, mais l'illusion analogue créée par le peintre moderniste ne peut qu'être regardée ; elle peut être traversée, au sens propre ou figuré, seulement avec l'œil⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵⁹ C. Greenberg, « Modernist Painting », *op. cit.*, P. 90 : « The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye. »

Cependant, les tendances de l'art contemporain après les années 1960 ne se dirigent pas vers la planéité, au contraire elles exploitent le terrain à trois dimensions en introduisant des objets réels. L'art minimal et le travail de Buren tentent d'effacer l'illusion de l'œuvre. Nous ne pouvons guère trouver une illusion optique dans le ready-made ou l'objet réel présenté en tant qu'œuvre d'art.

c) Le voir-dans

Richard Wollheim, en s'opposant à l'illusion de Gombrich « qui postule deux perceptions alternées, tantôt toile, tantôt nature⁷⁶⁰ », affirme qu'il y a en même temps une « “double perception”⁷⁶¹ » (*twofoldness*) dans la peinture sous son point de vue de « la phénoménologie des expériences » : « En regardant une surface adéquatement marquée, nous sommes visuellement conscients à la fois de la surface marquée et de quelque chose qui est devant ou derrière quelque chose d'autre⁷⁶² ». Le « voir-dans⁷⁶³ » de Wollheim consiste à reconnaître une profondeur dans la peinture, c'est-à-dire une perception de l'arrangement picturale qui est exprimée par les mots « sur », « au même niveau de » et « derrière⁷⁶⁴ ». De plus, il explique dans le *Grove Dictionary of Art*, que : « Si nous pensons que la représentation se présente justement dans le point où le sens de la profondeur est perceptivement évoqué, la carte se révèle non représentative, mais beaucoup de peintures abstraites sont mieux considérées comme représentations⁷⁶⁵ ».

Ainsi voit-on simultanément une surface physique et quelque chose ayant une profondeur, d'après lui. Ce sont deux aspects « configurationnel et récongnitionnel⁷⁶⁶ » (*configurational and recognitional*). Il affirme que « les peintures en trompe-l'œil ne sont pas des représentations,

⁷⁶⁰ Richard Wollheim, « La représentation iconique », trad. par Jacques Morizot, in *Esthétique contemporaine*, dirigé et trad. par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris, J. Vrin, 2005, p. 234 (« On Pictorial Representation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3, Summer 1998, p. 221).

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² R. Wollheim, « La représentation iconique », *op. cit.*, p. 233-234.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁶⁴ R. Wollheim, *On art and the mind : essays and lectures*, London : Allen Lane, 1973, p. 26-29 : « “on,” “level with” and “behind” ».

⁷⁶⁵ « Representation », Antonia Phillips et Richard Wollheim, *The Dictionary of Art*, t. 26, dirigé par Jane Turner, 1996, London & New York : Grove, p. 224 : « If we think that representation occurs just where the sense of depth is perceptually evoked, then maps turn out not to be representations, but many abstract paintings are best thought of as representational. »

⁷⁶⁶ R. Wollheim, « La représentation iconique », *op. cit.*, p. 234.

mais que la majorité des peintures abstraites en sont⁷⁶⁷ ». Alors que signifie « quelque chose qui est devant ou derrière quelque chose d'autre » ? Son explication est très vague. Il exclut certaines peintures abstraites, comme *Vir Heroicus Sublimis* (*Man, heroic and sublime*) (Fig. 111) de Barnett Newman, de la représentation, à cause du manque de l'expression de profondeur, alors qu'il considère *Cathedral* (Fig.113) de Hans Hofmann comme représentation⁷⁶⁸. Selon son explication, un empêchement de voir quelque chose dans la surface du tableau de Newman est dû à « son emploi impropre de la taille⁷⁶⁹ ». Mais nous pourrions dire que ce jugement est arbitraire et manque de clarté. Même la largeur de *Vir Heroicus Sublimis* dépasse cinq mètres, on peut percevoir des relations picturales entre son étendue rouge foncé et ses lignes droites. De plus, il ne semble pas que sa notion de double perception soit pertinente, car la perception présente ne peut pas avoir les deux aspects, en d'autres termes les deux réalités en même temps. Comme Gombrich le soutient, les deux perceptions devraient être alternatives.

d) Le voir-comme

Ludwig Wittgenstein met en avant l'acte de reconnaissance dans la perception visuelle qui peut être changé par l'aspect. Il développe ses réflexions sur l'acte de voir à partir de l'image du canard-lapin de Joseph Jastrow dans les *Recherches philosophiques*. L'expérience du changement de vision de cette image est saisie par lui comme « remarque d'un aspect⁷⁷⁰ ». Selon son explication sur l'aspect, « ce que je perçois lors de l'apparition soudaine de l'aspect n'est pas une propriété de l'objet. C'est une relation interne entre lui et d'autres objets⁷⁷¹ ». Cet acte de remarquer relève non seulement de la sensation, mais aussi de la reconnaissance : « nous la voyons comme nous l'interprétons⁷⁷² ». Alors que la perception consiste dans la synthèse interactive de la sensation et de la connaissance, quand on parle de la perception, on est incliné à aborder principalement son aspect sensoriel. Mais il faudrait tenir compte de

⁷⁶⁷ R. Wollheim, « La représentation iconique », *op. cit.*, p.221.

⁷⁶⁸ Cf. R. Wollheim, « On Formalism and Pictorial Organization », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 2, Spring 2001, p. 131.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁷⁰ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. par Françoise Dastur et al., Paris, Gallimard, 2004, p. 274, [II-xi].

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 298, [II-xi].

⁷⁷² *Ibid.*, p. 275, [II-xi].

l'acte de connaissance et de la reconnaissance. Wittgenstein écrit : « Il semble donc que l'apparition soudaine de l'aspect soit à demi expérience visuelle et à demi pensée.⁷⁷³ » Le point de vue de Wittgenstein nous fait prendre conscience de l'aspect cognitif, c'est-à-dire de l'attitude interprétative, dans la réception de l'œuvre d'art. Pour saisir des objets réels ou des ready-mades dans l'œuvre d'art, il faudrait certaines connaissances ou des concepts concernant ce style de présentation des objets. Nous pouvons tenir les *Brillo boxes* d'Andy Warhol pour des objets ordinaires en nous demandant s'ils sont de l'art (pourtant, les *Brillo boxes* d'Andy Warhol ne sont pas de vraies boîtes commerciales, mais des fac-similés qui imitent bien des *Brillo boxes* commerciales. De plus, le contexte muséal de l'exposition défamiliarise l'aspect pragmatique des *Brillo boxes*). Mais si nous acceptons le concept de Warhol ou des critiques favorables à son style, nous pouvons aussi les tenir pour des objets d'art, alors que l'apparence des *Brillo boxes* ne change point. C'est une remarque de l'aspect conceptuel qui change dans la réception de l'œuvre d'art.

Wittgenstein note quelques idées sur l'organisation holistique de la vision qui peut changer sa « relation interne » : « On pourrait nommer un certain *type* d'aspects "aspects de l'organisation". Si l'aspect change, certaines parties de l'image vont ensemble, alors que ce n'était pas le cas auparavant⁷⁷⁴. » Par conséquent, nous pourrions dire qu'une organisation de la *Gestalt* s'apparente à la remarque d'un aspect. Le philosophe dit aussi : « Le concept d'aspect est apparenté au concept de représentation. En d'autres termes, le concept : "Maintenant je vois cela comme..." est apparenté au concept : "Maintenant, je me représente cela"⁷⁷⁵. »

Wittgenstein énumère plusieurs aspects d'un triangle : « un trou de forme triangulaire, un objet, un dessin géométrique [...], une montagne, un coin, une flèche⁷⁷⁶ », etc. C'est-à-dire que l'on peut voir une image « à chaque fois sous des aspects différents ». D'après lui, « ce phénomène est étroitement apparenté à "l'expérience vécue de la signification d'un mot"⁷⁷⁷ ». Ainsi, le philosophe énonce : « Mieux vaut *accepter* le jeu de langage quotidien⁷⁷⁸. »

⁷⁷³ Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 279, [II-xi].

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 294, [II-xi].

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 299-300, [II-xi].

⁷⁷⁶ *Ibid.*, [II-xi].

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 296, [II-xi].

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 283, [II-xi].

§ 3. La théorie symbolique

D'après Nelson Goodman, l'acte de représentation dans l'art appartient à la symbolisation. Il affirme que : « La représentation, la représentation-comme et la représentation fictive peuvent être toutes expliquées *par* des espèces de référence, plutôt que *comme* celles-ci⁷⁷⁹. » Selon ce point de vue, la peinture n'appartient pas à l'icône au sens peircien du terme, parce que la représentation de la peinture ne s'explique pas par la ressemblance perceptive, mais au symbole en tant que signe de la convention. Il classifie la fonction de symbolisation en deux : l'une est la dénotation de l'objet qui se situe au cœur de la représentation. « Une image qui représente un objet – ou une page qui le décrit – y fait référence et, plus particulièrement, le *dénote*. La dénotation est le cœur de la représentation⁷⁸⁰ ». Pour le nominaliste Goodman, l'objet est celui qui existe réellement, et donc la licorne, par exemple, qui n'existe pas comme un animal réel est traitée en tant qu'étiquette qui manque de notion générale. Selon lui, la peinture de la licorne ne dénote rien, mais appartient à la peinture-licorne.

L'autre symbolisation est l'exemplification dont l'aspect métaphorique correspond à l'expression. Pour expliquer l'exemplification, Goodman prend un exemple d'un échantillon d'étoffe qui possède des propriétés, à savoir la couleur, le tissage, la texture, etc. Une peinture qui possède ses propriétés, de même que l'échantillon, correspond à une exemplification. Certaines propriétés de la peinture sont dénotées par des étiquettes, autrement dit par des prédicats, par exemple « gris » de la peinture grise : « L'image *ne dénote pas* la couleur grise, elle *est dénotée* par le prédicat “gris”⁷⁸¹ ». Donc, la direction dénotative de l'exemplification est dans le sens inverse de la dénotation de l'objet. Si la couleur grise fonctionne une métaphore de triste, cette exemplification correspond à une expression qui est d'une symbolisation du sentiment. La peinture de la licorne exemplifie aussi la peinture-licorne.

Malgré l'assertion de Goodman, il semble qu'il ne soit pas pertinent d'exclure la ressemblance ou plutôt l'aspect iconique de la représentation visuelle. L'iconicité devrait être un des éléments qui concerne la représentation. Quand Goodman parle de la métaphore (par exemple la couleur grise d'une peinture exprimant métaphoriquement la tristesse) qui

⁷⁷⁹ N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, MA & London : Harvard University Press, 1984. P. 88 : « Representation, representation-as, and fictive representation can all be explained *in terms of*, rather than *as*, species of reference. »

⁷⁸⁰ N. Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 35.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

« nécessite de façon caractéristique un changement qui n'est pas simplement de domaine, mais aussi de règne⁷⁸² » (le *règne* est « l'agrégat des domaines d'extension des étiquettes dans un schème⁷⁸³ »), il n'explique guère le mécanisme de cette transposition de schèmes. Cependant, en général, on reconnaît que la métaphore est dans la plupart des cas fondée sur la ressemblance (analogie) et la contiguïté (métonymie et synecdoque). Ainsi ne doit-on pas abandonner l'expérience perceptive de la ressemblance dans la représentation. Ce qui est intéressant dans la théorie de Goodman, c'est qu'il considère la catégorisation comme représentation : « la plupart des images sont aisément classables en images de *Pickwick*, de Pégase, d'une licorne, etc., sans référence à quoi que ce soit de représenté⁷⁸⁴ ». Quand nous pensons à la peinture abstraite qui relève du cas de « dénotation nulle ou indéterminée⁷⁸⁵ », ce concept de catégorisation comme représentation serait efficace.

§ 4. La théorie du faire-croire (*make-believe*)

La position de Kendall Walton sur la représentation iconique se situe dans le prolongement du voir-comme. Il souligne l'état cognitif qui s'engage dans la perception :

C'est à présent une banalité que des états cognitifs de toutes sortes – croyances, pensées, attentes, attitudes, désirs – entrent dans nos expériences perceptives et qu'il n'y a pas de chose comme l'œil innocent, une capacité purement sensorielle produisant des données qui peuvent être distinguées de ce à quoi on pense de ses expériences perceptives, de la façon dont on les interprète, de ce dont on traite avec elles.⁷⁸⁶

Par la suite, Walton soutient, en se référant la phrase de Wittgenstein⁷⁸⁷, que les expériences visuelles « *contiennent* des pensées⁷⁸⁸ ». De surcroît, « Des choses imaginées aussi,

⁷⁸² N. Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 104.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 52.

⁷⁸⁶ Kendall Walton, *Mimesis as make-believe : on the foundations of the representation arts*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990, p. 295 : « it is by now a commonplace that cognitive states of many sorts – beliefs, thoughts, expectations, attitudes, desires – enter into our perceptual experiences, that there is no such thing as an “innocent eye,” a purely receptive capacity yielding data distinguishable from what one thinks about it, how one interprets it, what one does with it. »

⁷⁸⁷ Cf. la phrase citée dans la note 773 ci-dessus.

ainsi que des pensées d'autres sortes, entrent dans les expériences visuelles⁷⁸⁹ ». Il met en avant l'imagination qui est supposée constituer une seule expérience avec l'acte de voir. Selon Walton, dans la peinture *The Watermill with the Great Red Roof* (Fig. 106) de Meindert Hobbema, on s'imagine voir un moulin à eau, et, en même temps, on sait que l'on voit une toile. Walton consent à une coexistence d'aspects distingués dans une même expérience : « La sensation dans laquelle il y a des aspects indissociables d'une seule expérience est donnée par l'interpénétration mutuelle de l'acte de voir et de l'imagination sur laquelle j'avais insisté précédemment⁷⁹⁰ ». Pour Walton, la peinture, la sculpture ou même un autre art est un accessoire théâtral qui éveille des imaginations dans lesquelles le spectateur croit à un spectacle : « Les œuvres d'art représentatives sont également des accessoires. Ce qui rend fictionnel dans *La Glante Jatte* qu'un couple se promène dans un parc, c'est la peinture elle-même, le motif de taches peintes sur la surface de la toile⁷⁹¹ ». Pour Walton, la peinture est un véhicule qui incite le spectateur à une scène imaginaire et qui lui fait croire cette scène. Le cas de l'art non figuratif n'empêche pas cette théorie. Il exemplifie son interprétation de la représentation de l'art non figuratif, en prenant la peinture *Composition suprématiste* de Kasimir Malévitch (Fig. 107) :

On pourrait penser que ce que nous avons ici est simplement une illusion – il *semble* au spectateur qu'il y ait un rectangle jaune, devant un long rectangle vert, devant un trapèze noir – et non pas un cas d'imagination. Mais, dans un premier temps, il n'est pas clair que ce soit une illusion véritable. Parce qu'il y a une sensation dans laquelle la peinture apparaît comme une surface plane, avec la sensation qu'aucune partie de la peinture n'est clairement devant n'importe quelle autre [...] Pourquoi ne dit-on pas qu'elle [la surface de la peinture] suscite une imagination au lieu d'une illusion ?⁷⁹²

⁷⁸⁸ K. Walton, *Mimesis as make-believe*, op. cit., p. 295 : « the experiences contain thoughts ».

⁷⁸⁹ *Ibid.* : « Imaginings also, like thoughts of other kinds, enter into visual experiences. »

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 301 : « The sense in which these are inseparable aspects of a single experience is given by mutual interpenetration of the seeing and the imagination that I insisted on earlier. »

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 38 : « Representational works of arts are props also. What makes it fictional in *La Grande Jatte* that a couple is strolling in a park is the painting itself, the pattern of paint splotches on the surface of canvas. »

⁷⁹² *Ibid.*, p. 56 : « It might be thought that what we have here is simply an illusion – it *appears* to the viewer that there is a yellow rectangle, in front of a long green one, in front of a black trapezoid – not a case of imagining. But, in the first place, it is not clear that this is a full-fledged illusion. For there is a sense in which the painting appears to be a flat surface, with no part of it significantly in front of any other [...] Why not say that it induces an imagining instead? »

Reconnaître l'arrangement de chaque figure dans cette peinture appartient-il à l'imagination ou à la ressemblance ? Ce qui fait voir au spectateur un rectangle jaune devant un long rectangle vert pourrait être fondé soit sur une imagination, soit sur une référence analogique à des choses entassées dans son expérience visuelle. En fait, cette imagination n'est pas une pure imagination productrice, elle se réfère à des expériences visuelles. Certes, il est possible de jouer aux figures de la peinture comme l'enfant joue à la poupée avec son imagination, mais nous considérons que la peinture de Malévitch propose une prise de conscience de la composition de figures elle-même comme son expression, et donc cela ne nous obligerait pas forcément d'imaginer librement un arrangement de choses comme des briques ludiques, et nous pouvons nous contenter d'évoquer un arrangement similaire de choses. Cette référence à des expériences visuelles similaires pourrait relever de l'imagination au sens large. Par ailleurs, Walton reconnaît l'organisation de figures/fond comme représentation :

Mais si *Composition suprématiste* est de représentation, n'importe quelle peinture qui n'en est pas serait peu. Toute peinture "non figurative" ou "non objective" qui doit se voir dans une certaine configuration figure/fond sera qualifiée. Ainsi, probablement, tout design se servant de ce que Gestaltistes appellent *clôture* sera qualifié : un tel design imposera à notre imagination un carré, par exemple, quand il contient seulement des clefs de celui-ci⁷⁹³.

Dans ce cas, ce que l'imagination de Walton signifie relève d'une appréhension schématique. Nous considérons aussi l'organisation de figures/fond qui consiste à thématiser l'aspect sensible de choses comme représentation iconique.

§ 5. Une première synthèse

Or, il semble que la ressemblance de l'expérience visuelle reste comme un soubassement pour la théorie perceptive de la représentation, mais quand nous nous situons face à la peinture

⁷⁹³ K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, op. cit., p. 56 : « But if *Suprematist Painting* is representational, there will be few if any paintings that are not. Any "nonfigurative" or "nonobjective" painting that is to be seen in some figure-ground configuration will qualify. So, probably, will any design making use of what Gestalt psychologists call *closure*: such a design will mandate our imagining a square, for example, when it contains only hints of one. »

abstraite, telle celle de l'Action painting qui n'a pas son objet déterminé, la ressemblance ne peut pas être qualifiée. Certaines personnes peuvent dire que dans cette sorte de peinture il n'y a pas de représentation, donc elle appartient simplement à la présentation. Cependant, même dans l'Action painting, nous pouvons y voir son image elle-même avec contemplation comme sujet autoréférentiel au sens iconique du terme, nous pouvons nous figurer quelques formes en nous soumettant à notre imagination ou nous reporter à une catégorie de la peinture abstraite. Il semble que chaque cas corresponde à la représentation iconique. En l'occurrence, il faut considérer non seulement l'acte de perception, mais aussi l'acte d'imagination et l'acte de cognition que Wittgenstein signale et qui influence la manière de voir.

Bien que la théorie de Goodman puisse recouvrir toute sorte d'arts, à savoir la musique, la peinture conceptuelle, l'installation, la performance, etc., et que certaines de ses idées puissent ouvrir de nouveaux champs, il n'est pas légitime qu'il exclue l'aspect perceptif de la représentation iconique afin de prendre position pour le code conventionnel. Parce que nous pouvons nous référer à l'objet sans l'aide de la convention dans le cas de la peinture figurative. L'acte de référence ne se limite pas à des choses codées, il se reporte aussi à des choses non codées, c'est-à-dire des choses intuitivement et imaginativement suscitées. Quant au voir-dans de Wollheim, son explication sur la perception de profondeur picturale n'est pas nécessairement claire et arbitraire, du fait qu'il exclut de la représentation certaines peintures qui n'expriment aucune profondeur de son point de vue privilégiant « la grande peinture figurative⁷⁹⁴ », même s'il reconnaît la représentation dans la plupart de peintures abstraites. Puis, concernant l'illusion dans la peinture abstraite, Gombrich l'explique à titre d'une expression synesthésique, mais nous pouvons dire que cette illusion consiste dans l'interprétation basée sur une référence métaphorique ou imaginaire. Ainsi est-il plus simple et clair de considérer globalement la représentation iconique comme l'acte de voir qui s'opère sous une interprétation référentielle et intuitive de la peinture et de son contexte, en acceptant le point de vue de Wittgenstein. Comme Walton le remarque ci-dessus, il faut tenir compte de l'acte cognitif qui influe sur l'interprétation de l'aspect qualitatif dans l'œuvre. Dominic Lopes aussi souligne l'aspect cognitif dans la représentation iconique en le conciliant avec la perception : « N'importe quel dessin peut dépeindre n'importe quel objet pourvu qu'on puisse le reconnaître comme étant une image de cet objet, et les sortes de dessins dans lesquels nous

⁷⁹⁴ Jacques Morizot, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, p. 41.

reconnaissons des choses peuvent varier avec les dimensions de variation au sein desquelles la reconnaissance est dynamique.⁷⁹⁵ »

Quoique la perception accompagne nécessairement l'acte cognitif, leur relation opérationnelle n'est pas encore élucidée. Il n'est pas clairement établi si un concept organise holistiquement des sensations (top-down) ou si des sensations forment associativement un concept (bottom-up). Peut-être les deux opérations coexistent-elles ? Pourtant, si on limite dans la sphère de la perception l'acte cognitif qui a sa propre sphère prédicative, cet acte soumet à une naturalité perceptive et perd sa grande étendue arbitraire. La cognition perceptive concerne principalement la reconnaissance perceptive saisie intuitivement ou par l'apprentissage perceptif. Flint Schier met en avant la reconnaissance ayant rapport à « la référence iconique⁷⁹⁶ », qui n'est pas arbitraire à la différence du code linguistique, en appelant sa propriété « générativité naturelle » qui « rend iconique un symbole (ou un système symbolique)⁷⁹⁷ ». Il explique :

dès que vous avez réussi dans une interprétation iconique initiale [...], vous serez alors capable d'interpréter de nouvelles icônes sans recourir à des stipulations supplémentaires [...] Si je vous enseigne quelques phrases d'une nouvelle langue, vous pouvez saisir la grammaire et un peu de vocabulaire, mais les phrases contenant un vocabulaire pour lequel je n'ai pas encore stipulé une signification seront de l'hébreu pour vous⁷⁹⁸.

Même si la perception exige une acquisition immédiate, nous sommes parfois tombés sur le cas où nous remplissons une compréhension de l'œuvre par des connaissances ultérieures. Alors, la pensée inférentielle, le concept basé sur le langage, l'évaluation théorique, le discours critique, etc. s'étendent au-delà de la sphère de perception. Ceux qui font partie de l'intellect se développent dans la sphère langagière indépendamment à la perception. Certes, la perception convoque des connaissances si bien que nous parvenons à nous figurer le sujet de l'œuvre, mais dans un certain cas elle en manque pour parvenir à une synthèse sémantique de

⁷⁹⁵ Dominic Lopes, *Comprendre les images*, trad. par Laure Blanc-Benon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 181.

⁷⁹⁶ Flint Schier, *Deeper into pictures : an essay on pictorial representation*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 89

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 43 ; je me reporte à la traduction dans J. Morizot, *Qu'est-ce qu'une image*, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 43-44 ; J. Morizot, *ibid.*, p. 102-103.

l'œuvre. Dans le premier cas, la perception et la reconnaissance collaborent avec convergence et, dans le deuxième cas, ces deux travaillent excessivement sans convergence, mais la référence ultérieure aux documents concernés peut remplir son manque herméneutique. Ces deux états de réception correspondent aux deux types de représentation : "la représentation remplie" ayant rapport à l'attention focalisée et "la représentation en cours" ayant rapport à l'attention distribuée. De plus, nous divisons l'acte de représentation en deux types : le premier type est l'acte perceptif qui est équivalent à l'organisation figure/fond au sens gestaltiste et qui active à la fois l'intuition sensorielle et la reconnaissance perceptive ; le deuxième type est "la catégorisation sémantique" qui peut relever de tous les actes cognitifs et être remplie d'une manière immédiate ou médiata. Elle se réfère à des connaissances toutes sortes, par exemple des discours de l'artiste, des recherches académiques, des découvertes historiques, des opinions de critiques, etc. Les deux actes appartenant à « l'aspect de l'organisation » s'opèrent mutuellement, mais la catégorisation sémantique peut retarder et rester inachevée selon le cas.

Pour la peinture traditionnelle délimitée par le cadre ses limites sont évidentes, mais pour une œuvre plastique qui se mêle physiquement avec le contexte, par exemple *To Place*, *To Transgress*, il est primordial que les limites de ce qu'elle représente, c'est-à-dire celles de ses figures/fond, soient saisies phénoménologiquement. Les démarcations physiques des objets artistiques ne désignent pas nécessairement celles de leur représentation et nous pouvons organiser plusieurs combinaisons de figures/fond en variant les bornes entre le contenu et le contexte. Nous figurons une unité du sujet formel où notre intentionnalité esthétique se concrétise dans l'horizon de l'environnement physique et pragmatique qui recule en feignant une neutralité. Nous pouvons considérer ce sujet formel (figure/fond) que nous organisons comme le signe au sens peircien du terme (icône, indice ou symbole). En même temps, nous organisons le sujet figuré, c'est-à-dire le sujet cognitif (sémantique) ou le sujet imaginaire, en tant qu'objet du signe comme nous figurons une personne en chair par un dessin, mais, selon le cas par exemple la peinture abstraite, le sujet figuré se superpose dans le sujet formel. Nous pouvons dire que l'organisation d'une figure/fond appartient déjà à l'acte formel de la représentation. Parallèlement à cet acte, nous catégorisons sémantiquement des figures/fond par rapport au contexte historique, culturel, institutionnel ou bien nous imaginons des sujets figurés.

L'accentuation de l'imagination dans la représentation chez Walton tire un point de vue important, vu que Kant et Husserl aussi confèrent à elle un rôle non négligeable dans la représentation esthétique. Notamment, Husserl considère que l'acte d'imagination consiste à modifier la position effective en position neutre dans notre attitude.

§ 6. Les images chez Husserl

À propos de l'image et de sa représentation, Husserl examine ce sujet plus profondément dans ses leçons de 1904/1905 sur les « parties principales de la phénoménologie et théorie de la connaissance » et d'autres textes (1904-1924), lesquels sont réunis dans les manuscrits posthumes sous le titre de *Phantasia, conscience d'image, souvenir (Husserliana Vol. 23)*. Husserl distingue l'imagination issue du grec ancien « *phantasia (φαντασία)* ⁷⁹⁹ » ayant le caractère d'apparition créatrice et de représentation d'avec l'imagination issue du latin « *imaginatio* » qui dérive d'« *imago* ». L'une des significations de ce mot dernier désigne une effigie ou un portrait. Pour faire face à l'analyse de la représentation par images physiques, c'est-à-dire « l'imagination physique ⁸⁰⁰ », Husserl se fonde sur la comparaison avec l'imagination interne (ou spirituelle), en d'autres termes « la représentation par images internes ⁸⁰¹ » qui est parallèle à « la représentation-d'imagination ⁸⁰² ». Il différencie d'abord la perception de la forme de choses d'avec celle de la matérialité de choses. Ensuite, l'image interne a « deux appréhensions édifiées l'une sur l'autre, constituant deux objets, à savoir l'image-d'imagination qui apparaît et l'objet figuré en image-copie, le sujet-image qui est justement figuré par l'image ⁸⁰³ ». Il décrit le cas d'une évocation du château de Berlin :

Je [me] représente le château de Berlin, cela veut dire je me rends représenté dans une image, l'image me flotte [dans l'esprit], mais je ne vise pas l'image. Au contraire, dans l'appréhension de l'image se trouve fondée une deuxième appréhension qui la marque d'un autre caractère et lui donne nouvelle relation objectale. J'intuitionne cependant le château dans

⁷⁹⁹ Nous utiliserons le mot imagination à la place du mot *phantasia* employée dans la traduction et le mot souligné imagination désigne celle qui est apparue par l'image.

⁸⁰⁰ *PIS*, p. 63, [18].

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 62, [17].

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 67, [24].

l'image qui n'est pas elle-même le château, l'image présentifie, assimile (*verähnlicht*) pour moi le château⁸⁰⁴.

De ce fait, il suppose deux étapes pour la représentation de l'image spirituelle : une objectivation de l'image dans l'esprit, ensuite le deuxième objet visé (sujet) « apparaît dans et avec l'image⁸⁰⁵ » par une intuition propre.

a) La chose-image et l'objet-image

Husserl classe la conscience d'image (*Bildbewusstsein*) dans la peinture, la photographie, la sculpture, le théâtre, etc. en trois types :

- (1) L'image physique (« chose-image (*Bildding*)⁸⁰⁶ ») est présentée « comme cette toile peinte et encadrée, comme ce papier imprimé, etc. »
- (2) L'« objet-image (*Bildobjekt*) », c'est « l'objet représentant ou figurant en image-copie ».
- (3) Le « sujet-image (*Bildsujet*) », c'est « l'objet représenté ou figuré en image-copie⁸⁰⁷ ».

D'après l'illustration de Husserl, l'apparition d'un homme en noir et blanc et plat dans une photographie est considérée comme objet-image, tandis que son papier marqué que l'on perçoit « par le sens tactile, le <sens> de la vue⁸⁰⁸ » est considéré comme chose-image. Et quand on se réfère à un homme réel ou imagine un homme comme tel, celui-ci appartient à un sujet-image. Si l'on compare ces types de l'image à la notion du signe peircien, la chose-image et l'objet-image qui fonctionnent comme médium correspondent au representamen, c'est-à-dire le signe, et le sujet-image correspond à l'objet auquel le representamen se réfère. La chose-image d'un château et l'objet-image d'une photographie peuvent devenir representamen. De plus, une figure dans la peinture correspondrait à l'objet-image ou bien au sujet-image qui s'imprègne dans l'objet-image. Quelle relation existe-t-il alors entre la chose-image et l'objet-image ?

⁸⁰⁴ *PIS*, p. 67, [24].

⁸⁰⁵ *Ibid.* p. 70, [28].

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 465, [489].

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 63-64, [18-19].

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 465, [489].

Dans la chose-image, la perception pose la réalité effective d'une chose, en revanche dans l'objet-image la perception ne pose pas la réalité effective de l'image, l'objet-image est « simplement "image," elle est, autant qu'elle apparaît, un *rien*⁸⁰⁹ ». Husserl qualifie cet état de perception qui « manque la "croyance" » au « caractère de réalité effective⁸¹⁰ » de « perceptive (*perzeptiv*)⁸¹¹ » (dans ce cas, Husserl fait signifier au mot « croyance » le fait que l'on croit la réalité effective). Un visage dans la photographie ressemble bien à une personne, mais il n'a pas de chair et d'os : « Les tendances perceptives se trouvent bien là, mais elles s'invalident mutuellement en elles-mêmes. L'objet-image est un *fictum*, mais pas un *illusoire* (*illusionäres*)⁸¹². » En outre, Husserl fait remarquer un « conflit⁸¹³ » entre la chose-image et l'objet-image en soulignant la particularité perceptive de l'objet-image :

La gravure nous montre un dessin. [...] pour dessin lui-même, l'appréhension perceptive normale fait défaut. Tout au moins, il ne nous est pas possible de tout simplement dire ici : nous voyons du papier. L'apparition de l'image repousse l'appréhension du papier jusqu'où coïncident les contenus d'appréhension. Ou encore mieux : l'objet-image apparaît et il est porteur de la conscience-de-sujet. Les contenus d'appréhension sont épuisés pour cette apparition. [...] l'image apparaît, mais elle est en conflit avec le présent effectif⁸¹⁴.

L'apparition de l'objet-image qui peut se comparer à l'organisation de la *Gestalt* écarte la perception de l'environnement qui s'étend dans le champ visuel en tant que réalité effective présente. Husserl ajoute sur cette apparition que : « Ce monde idéal est un monde pour soi⁸¹⁵. » Dans la sculpture, il y a aussi la chose-image, l'objet-image et le conflit entre ces deux :

Les mêmes sensations sont dotées de sens comme *chose en gypse* et dotées de sens comme *forme humaine blanche*. Et dans l'identité du soubassement de sensation, les deux

⁸⁰⁹ *PIS*, p. 85, [46].

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 466, [489].

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 465, [489].

⁸¹² *Ibid.*, p. 466, [490].

⁸¹³ *Ibid.*, p. 85, [46].

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 84-85, [45-46].

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 85, [46].

appréhensions ne peuvent cependant se trouver à la fois, elles ne peuvent pas faire ressortir deux *apparitions* simultanément. En alternance oui, mais pas à la fois, donc séparées⁸¹⁶.

Nous pourrions comparer le « conflit » entre la chose-image et l'objet-image avec la dualité de perception de la peinture sur laquelle Gombrich et Wollheim dissertent respectivement. Pour Gombrich, chacune des deux images lapin/canard comparées avec la chose-image/l'objet-image, apparaît l'un ou l'autre, par contre pour Wollheim, les deux perceptions de l'image apparaissent en même temps l'une dans l'autre. Néanmoins, le conflit entre l'objet-image et la réalité effective de la chose-image que Husserl fait remarquer s'oppose à la « double perception » de Wollheim. La position de Gombrich et de Husserl semble pertinente étant donné notre expérience visuelle. Il est difficile à soutenir la simultanéité perceptive de l'image matérielle de l'objet et de l'image non substantielle de celui-ci. La perception positionnelle de la chose-image et la perception non positionnelle de l'objet-image ne coexisteraient pas au même moment, toutefois la perception et la cognition coexisteraient simultanément. Certes, « l'environnement de l'image est conscient⁸¹⁷ », mais l'espace de l'objet-image peut être limité et invalidé dans le champ visuel en remplaçant la conscience de la réalité effective par la conscience idéale. Étant donné que Wollheim n'explique pas clairement ce qu'il voit phénoménologiquement dans la perception de la surface marquée, c'est-à-dire dans la perception de la chose-image (ou de l'objet-image ?), nous ne pouvons pas bien saisir son concept du voir-dans. Si cette perception consiste dans la sensation de profondeur, pourquoi cette sensation seulement pourrait-elle apparaître en tant que double perception ? Toutefois, Husserl accepte « une double aperception⁸¹⁸ » dans le cas de « l'imagination perceptive⁸¹⁹ » du théâtre où l'on percevrait les choses dans « le mode du comme si⁸²⁰ ». Nous aborderons ce point dans le prochain paragraphe.

Quant à l'apparition de l'objet-image qui se forme dans la conscience d'image chez Husserl, il faudrait plus d'explication concernant le processus de son apparition. C'est justement ce point que la *Gestalttheorie* aborde. Nous pourrions faire correspondre la

⁸¹⁶ *PIS*, p. 84, [44-45].

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 85, [46].

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 488, [517].

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 479, [506].

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 488, [517].

perception de l'objet-image et de la chose-image à l'organisation de figure/fond et l'environnement du dehors de l'objet à l'horizon.

b) Le sujet-image et sa figuration

Husserl explique quatre cas où l'apparition de l'objet-image figure le sujet, quatre cas de la « figuration⁸²¹ ».

(1) La figuration peut avoir lieu avec « le souvenu : l'apparaissant en image est identifié à un représenté (*Vorstelligen*) (clair ou obscur) en enchaînement-de-souvenir déterminé. Elle est alors une figuration qui pose⁸²² ». Si l'on aperçoit une personne qu'il connaît dans une photographie, cela correspond à ce cas.

(2) La figuration peut être « une imagination reproductive liée à l'apparition perceptive (de l'objet-image) qui ne pose pas⁸²³ ». « Dans une intuition vive, écrit Husserl, nous regardons des centaures, des sirènes, etc.⁸²⁴ » Par contre, « dans les représentations-d'imagination simples un objet-image fait même défaut⁸²⁵ ». Husserl considère fondamentalement l'imagination comme neutralisation de la position effective : « *l'imagination* en général est la *modification de neutralité appliquée à la présentification "positionnelle"*, donc au souvenir au sens le plus large qu'on puisse concevoir⁸²⁶ ».

Prenons un exemple, les *Deux Plateaux* de Buren. Cette œuvre sculpturale composée des rayures et des colonnes nous apparaît en tant qu'objet-image, mais un mélange des bâtiments monumentaux alentour nous permet de percevoir cet ensemble en tant que chose-image « dans le comme si⁸²⁷ ». Baldassari mentionne dans son entrevue avec Buren que certains évoquent dans les *Deux Plateaux* « l'inévitable thème priapique, un "grand échiquier," un "champ de

⁸²¹ *PIS*, p. 451, [474]. Dans *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Husserl y décrit aussi trois types de la présentification (souvenir, portrait et signe), ceux que nous avons consultés ci-dessus (ce chapitre § 1 d)).

⁸²² *Ibid.*, p. 451, [475].

⁸²³ *Ibid.*, p. 451, [474].

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 478, [505].

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 115, [83].

⁸²⁶ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, op. cit., P. 371, [224].

⁸²⁷ *PIS*, p. 485, [514].

ruines”... ». Aussi cette œuvre suscite-t-elle chez les spectateurs des imaginations reproductrices (reproductives) ou des imaginations simples qui lui ressemble. Par contre, Buren répond : « Je n’y vois aucune morphologie particulière. Ou alors, cela renvoie – mais c’est donc un registre plutôt abstrait – à une certaine forme du jardin à la française⁸²⁸. » Nous pouvons aussi percevoir un sujet-image presque identique à l’objet-image⁸²⁹ de cette sculpture publique avec quelques interprétations, mais sans transformation visuelle (qui correspond au cas suivant).

(3) Husserl argumente sur le cas où l’on regarde simplement l’objet-image en tant que sujet-image, le cas d’une « *pure perception (Perzeption) sans position* ». Il interprète cet acte de figuration comme « imagination perceptive » en le basant sur la notion d’imagination. Nous pourrions interpréter ce cas comme celui où le sujet-image se fond dans l’objet-image :

Si nous voyons une image en couleurs de qualité, nous pouvons y voir du dedans et vivre dans ce qui est figuré perceptivement (*perzeptiv*) de telle sorte que nous ne vivons plus du tout dans une conscience symbolisante [...] nous pouvons regarder purement l’objet-image au lieu de vivre dans le sujet-image⁸³⁰.

Par exemple, lorsque nous contemplons une peinture abstraite elle-même sans évocation d’autres figures cela correspondrait à ce cas. Selon l’explication de Husserl, ce cas est celui où la perception de l’image invalide intentionnellement la position de la réalité effective de l’environnement : « par la dissociation de toute symbolisation, et, d’autre part, par la scission de toute unification avec la perception qui pose de l’“environnement d’image,” nous obtenons une *pure perception (Perzeption) sans position*⁸³¹ ». Ce qui est figuré dans ce cas, ce n’est pas l’objet-image qui apparaît objectivement, mais l’objet-image visé en invalidant sa position. En effet, le deuxième peut être autonome par rapport à son environnement par la suspension de sa position contextuelle qui permet à l’observateur de se plonger dans sa qualité intrinsèque et qui fait être dans une priméité (au sens peircien du terme) de l’objet-image équivalent à

⁸²⁸ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1212.

⁸²⁹ Cette œuvre publique qui entraîne le paysage d’alentour a en partie une facette de la chose-image.

⁸³⁰ *PIS*, p. 445, [467].

⁸³¹ *Ibid.*

l'icône. Peirce aussi met en avant le caractère de l'icône qui nous suscite un moment où nous ne tenons pas compte du fait que l'icône soit sous la dépendance de la réalité effective, un moment du « pur rêve⁸³² ». Chez Husserl, l'état d'une figuration au degré zéro de l'objet-image est rattaché à celui de l'imagination qui invalide la position par rapport à la réalité effective, malgré la pureté de la perception de ce cas. La *pure perception sans position* est incorporée dans « l'imagination perceptive » dont la notion unifie l'acte de perception et celui d'imagination.

Qui plus est, Husserl explique le cas où le sujet-image s'identifie avec la chose-image (les deux convergent vers l'objet-image) en prenant un beau paysage :

Ainsi lorsque nous considérons esthétiquement un beau paysage, et lorsque celui-ci et même tous les hommes, les maisons, les villages que nous voyons en faisant expérience en lui, “ont valeur” pour nous de simple *décor*. Certes, nous faisons l'expérience, mais nous ne sommes pas dans l'attitude de l'expérience, nous ne prenons pas effectivement part à la position d'expérience, la réalité effective devient pour nous réalité effective comme si, devient pour nous un “jeu,” les objets [deviennent] apparence esthétique : de simples objets-d'imagination, quoique perceptifs (*perzeptiven*).⁸³³

Il interprète cette attitude de perception comme une « imagination perceptive⁸³⁴ » en mettant encore de l'importance à l'imagination. De ce fait, il existe deux espèces de la modification de neutralité : la pure perception d'une peinture sans position (ce cas concerne l'objet-image) et l'imagination perceptive d'un paysage dans l'attitude esthétique (ce cas concerne la chose-image). Le philosophe examine aussi la réception du théâtre du même point de vue.

Lorsque Wallenstein ou Richard III est figuré sur la scène, il <s>agit à coup sûr de figurations en images-copies, bien que la question [de savoir] jusqu'où ce caractère d'image-copie a lui-même fonction esthétique reste à éclaircir. *Au premier chef*, ce n'est sûrement pas le

⁸³² Cf. la phrase citée dans la note 454 ci-dessus.

⁸³³ *PIS*, p. 485, [513].

⁸³⁴ Ce concept qui réunit la perception et l'imagination n'est pas forcément rigide même pour Husserl : il a noté la phrase suivante : « Et même, y a-t-il imagination perceptive (*perzeptive*) ? ! ». Cf. *PIS*, p. 550, [591].

caractère d'image-copie qui l'a, mais le caractère d'image au sens de l'imagination perceptive (*perzeptiven*) comme imagination immédiate. [...] là où une pièce de théâtre est figurée, absolument aucune conscience-de-figuration par image-copie n'a besoin <d'>être provoquée, et ce qui apparaît là est un pur fictum perceptif (*perzeptives*).⁸³⁵

Donc, selon Husserl la représentation théâtrale se caractérise par l'imagination perceptive. Dans une pièce du théâtre, « nous <avons> des “images” dans l'unité en enchaînement d'une image, mais pas pour autant des images-copies⁸³⁶ ». Il y a forcément des sujets dramatiques qui s'expriment par des gestes, des expressions et des actions de comédiens dans « le mode du comme si » (Richard III imaginaire incarné par le comédien). Husserl reconnaît « une double appréhension perceptive (*perceptive*)⁸³⁷ » dans le théâtre : l'appréhension perceptive des choses effectives (des corps et des mouvements de comédiens A, B, C..) et celle de la scène figurée (des déroulements des rôles de personnages incarnés) peuvent exister. Mais la position effective de la première est modifiée en « mode du comme si » par l'intermédiaire de la figuration de la deuxième. Cela n'est pas le cas de la double perception dans la peinture que Wollheim avance. Son concept correspond à une apparition simultanée du sujet-image dans la chose-image/l'objet-image. Mais au fond, la formation du sujet-image de la peinture repousse celle de la réalité matérielle. Dans le cas du paysage réel, la transformation de notre attitude courante en attitude esthétique nous amène à l'imagination perceptive, et la perception positionnelle du paysage devient celle du paysage du comme si⁸³⁸. Autrement dit, le sujet-image se fond dans la chose-image du paysage. Dans ce cas, l'appréhension positionnelle et l'appréhension du comme si se remplacent alternativement par l'attitude.

Nous pouvons dire que l'imagination perceptive que nous vivons dans la représentation théâtrale n'est pas tout à fait la même imagination perceptive que nous vivons devant un beau paysage ou une peinture. L'imagination perceptive dans la représentation théâtrale figure le sujet imaginaire dans la chose que nous percevons, mais dans l'imagination perceptive que nous vivons dans la représentation iconique le sujet imaginaire est identique à la chose/l'objet que nous percevons, mais sans position, en l'occurrence la figuration est au degré zéro. Les

⁸³⁵ *PIS*, p. 486-487, [515].

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 486, [515].

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 488, [517].

⁸³⁸ Cf. *PIS*, p. 485, [513-514].

doubles appréhensions perceptives dans le théâtre s'apparenteraient à la notion de make-believe de Walton.

(4) Ce n'est pas nécessairement le cas de la figuration. C'est le cas de la représentation par le signe symbolique, mais celui-ci a selon le cas l'objet-image. Nous avons « la conscience symbolique, en particulier signitive, qui soit est entrelacée avec une figuration, soit même sans figuration est liée à une apparition perceptive (qui pose ou non)⁸³⁹ ». La signalisation routière correspond au premier type et les alphabets correspondent au deuxième type.

En somme, il existe deux types de figuration pour Husserl. L'un est la figuration non positionnelle qui se compose du cas (2) (la figuration d'une imagination reproductrice) et du cas (3) (la perception sans position, en d'autres termes l'imagination perceptive). Ces deux cas sont apparentés à l'imagination par le fait sans position. L'autre est la figuration tantôt positionnelle, tantôt non positionnelle qui se compose du cas (1) (la figuration du souvenir) et du cas (4) (l'une est la figuration par signe ayant la forme de la ressemblance, et l'autre est la présentification par signe en général où il n'y a pas forcément de figuration, mais la symbolisation). La Table 5 montre la relation de chaque état dans la représentation de l'image physique. Nous pourrions interpréter que l'apparition de l'objet-image entre déjà dans un état de la représentation (représentation en cours) et l'étape de la figuration fournit une synthèse de l'objet (représentation remplie). Même dans l'attitude pragmatique l'objet-image d'une chose doit apparaître, mais dès que nous prenons l'attitude esthétique, la même image de cette chose perd sa position effective et nous vivons dans le monde de l'imagination perceptive ou reproductrice. Dans les *Deux Plateaux*, son objet-image apparaît et nous pouvons avoir deux figurations, celle de l'imagination reproductrice et celle de l'imagination perceptive. Dans les travaux *To Place, To Transgress* où les objets artificiels et les objets réels sont bien mélangés, nous percevons leur objet-image ou leur chose-image, qui devient enfin leur sujet-image dans l'imagination perceptive ou reproductrice. Si l'on tenait l'attitude pragmatique, la perception de la chose-image resterait avec la position effective.

⁸³⁹ *PIS*, p. 452, [475].

Table 5. Représentation de l’image physique selon Husserl

Présentation	Chose dans la perception avec position			
Représentation en cours	1. Apparition de l’ objet-image dans la perception sans position			
Représentation remplie	2. Figuration (objet-image/chose-image →sujet-image)			
	1) Souvenir	2) Imagination reproductrice	3) Imagination perceptive	4) Symbolisation par signe

c) La représentation d’image physique et la représentation-d’imagination simple

Selon Husserl, « la représentation à caractère d’image⁸⁴⁰ », c’est-à-dire « l’imagination au sens propre, la représentation au moyen d’une *image*⁸⁴¹ » a deux catégories : la représentation de l’image physique (externe) et la représentation de l’image interne⁸⁴². Husserl considère que la fonction de cette deuxième est basée sur la capacité de « la représentation-d’imagination simple⁸⁴³ » qui fait apparaître le sujet-image sans intermédiaire de l’image-copie. Dans l’imagination simple, « l’image-d’imagination⁸⁴⁴ » est constituée par l’appréhension de « *phantasmata* (fantasmes)⁸⁴⁵ » « apparaissant non présent[s]⁸⁴⁶ » qui sont différents de l’objet-image. Dans la représentation d’images internes, donc celle d’imagination, le figuré apparaît à travers une image vague et instable (une image-d’imagination ou un fantôme) par rapport à l’objet-image dans la perception. Par exemple, on peut imaginer une image de licorne figurée à travers un souvenir de la licorne dans une certaine tapisserie du Moyen Âge,

⁸⁴⁰ *PIS*, p. 61, [15].

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 114, [82].

⁸⁴² *Ibid.*, p. 62, [17].

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 115, [84].

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 116, [85].

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 116, [84].

qui apparaît⁸⁴⁷ directement en vertu de la représentation-d'imagination simple. Mais cette image changeante n'est pas d'objectivité présente.

En effet, Husserl mentionne deux particularités de la représentation-d'imagination en général par rapport à la perception. L'une est le caractère protéiforme. L'autre est la capacité de se présenter sans l'intermédiaire de l'objet-image. Mais ce qui est particulier dans la pensée de Husserl, c'est que la représentation de l'image physique est considérée comme parallèle à l'apparition des objectivités par la représentation-d'imagination simple. D'après lui :

l'objet-image est dans ce cas un [objet] apparaissant comme présent, dans le cas de l'imagination [il est objet] apparaissant en imagination, donc apparaissant non présent. Mais d'autre part la conscience de l'authentique caractère d'image apparaît comme [quelque chose de] commun. De plus, il est clair que la fonction imaginative authentique dans l'imagination présuppose une représentation d'imagination qui n'est pas à son tour imaginative, qui tout au moins ne l'est pas au même sens. Nous sommes alors renvoyés à des représentations-d'imagination simples⁸⁴⁸

Donc, Husserl considère que la représentation de l'image physique qui consiste à figurer le sujet-image présuppose la capacité de la représentation-d'imagination simple qui peut faire apparaître le sujet-image sans intermédiaire.

d) L'attitude esthétique

Husserl argumente sur la transformation de la perception ordinaire du paysage en imagination perceptive de celui-ci suscité par l'attitude esthétique. Malgré le paysage ordinaire qui n'est pas la peinture, sa perception effective peut se transformer en imagination perceptive dans laquelle on contemple sa qualité. Dans ce cas, le vécu intentionnel n'est pas positionnel, mais dans un « acte-perceptif-comme-si », un « se-transporter-en-pensée-dans comme si⁸⁴⁹ ». Ce changement serait apparenté à une remarque sur l'aspect chez Wittgenstein.

⁸⁴⁷ Est-ce que le sujet représenté accompagne toujours l'image dans le souvenir ou l'imagination ? Je n'en suis pas sûr.

⁸⁴⁸ *PIS*, p. 115-116, [84].

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 544, [582].

Nous avons ordinairement « une partie de monde environnant et, partant de là et au-delà, l'horizon de l'expérience possible⁸⁵⁰ » qui détermine la croyance de chose effective. Cette croyance « pose tout l'horizon que l'aperception entraîne avec soi⁸⁵¹ ». En revanche, la croyance esthétique limite cet « horizon thématique de la connaissance⁸⁵² » et restreint une unité synthétique comme un cadre de la peinture. Husserl dit :

Mais ma croyance esthétique, celle en l'objet esthétique, me limite à la série d'apparitions visuelle que j'obtiens d'ici, à partir de l'entrée de la vallée, et à l'unité visuelle qui y est constituée comme quelque chose d'identifiable et de connaissable pour soi. À partir de là et au-delà, l'horizon infini avec toutes les synthèses lui appartenant et qui me sont immédiatement et médiatement accessibles (pouvant être produites par moi) est coupé dans la mesure où il n'est pas l'horizon de la validité thématique que maintenant j'accomplis. Cette unité synthétique restreinte, et telle qu'elle est intuitivement là, est mon objet (*Object*) esthétique.⁸⁵³

Cet acte de restriction concerne exclusivement les qualités sensibles de l'objet. Husserl explique aussi sur l'intérêt esthétique comme suit : « L'intérêt esthétique porte sur l'objet figuré dans le comment de [son] être-figuré (*Dargestelltheit*), sans intérêt pour son existence même ni [pour sa] quasi existence. Dans le cas du beau paysage que je vois effectivement, [il porte] sur ce qui se figure comme tel à partir d'ici, à partir de cette entrée de la vallée.⁸⁵⁴ » À la différence de l'attitude ordinaire qui ouvre un « horizon infini avec toutes les synthèses⁸⁵⁵ », pour Husserl l'attitude esthétique désigne une restriction de cet horizon infini.

⁸⁵⁰ *PIS*, p. 547, [587]. La signification du mot « horizon » chez Merleau-Ponty correspond au celle du « horizon » chez Husserl. Cf. la phrase citée dans la note 704 ci-dessus. J'utilise aussi le même sens dans cette thèse.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² *Ibid.*, p. 548, [588].

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 547-548, [587-588].

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 547, [586].

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 548, [587].

e) La représentation et l'imagination

D'après la notion de la représentation de l'image physique chez Husserl, nous pouvons diviser globalement la représentation iconique en deux types : (1) l'un qui figure le sujet-image à travers l'imagination reproductrice ou le souvenir ; (2) l'autre qui transforme par une attitude esthétique la perception effective en perception non positionnelle, en imagination perceptive. À part ces représentations par l'image, il y a la représentation à vide par signe (3) en prenant l'image physique pour le signe symbolique qui se réfère à la connaissance.

La position de Walton qui reconnaît dans la représentation un acte d'imagination serait proche de celle de Husserl. Le jugement de Walton qui conclut que des objets-image dans *Composition suprématiste* de Malévitch ne sont pas de l'illusion, mais de l'imagination⁸⁵⁶ correspond au point de vue de l'imagination sur la représentation chez Husserl. Selon celui-ci, l'objet-image de la peinture, même celui de la peinture perspective, n'est pas une illusion, mais un fictif. Il ne pose pas la réalité effective par nature : la figure dans une peinture est plus petite que la réalité d'un homme et elle n'a pas de couleurs concrètes, etc. Donc, la position des objets-image est « invalidée en soi⁸⁵⁷ ». Par contre, dans l'illusion, l'objet « se donne comme réalité effective » (une image dans le miroir donne la fausse réalité si l'on ne sait pas son existence) et « a réalité effective invalidée dans la conscience de l'illusion » (après avoir aperçu le miroir)⁸⁵⁸. Quant à des dispositions de figures dans *Composition suprématiste*, notre imagination nous permet de voir chacune des figures l'une sur l'autre, et aussi toutes figures sur le même plan. Ainsi, l'acte d'imagination qui produit un fictif de l'objet que Walton trouve dans la représentation correspondrait à celui de l'imagination reproductrice chez Husserl. Mais il semble que la théorie de Walton n'englobe pas l'imagination perceptive chez Husserl, qui a de l'importance pour reconnaître la représentation de la peinture non figurative et celle de la chose ordinaire dans l'art.

⁸⁵⁶ Cf. ce chapitre § 4 ci-dessus.

⁸⁵⁷ *PIS*, p. 467, [491].

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p.463, [487]. Soit dit en passant, l'illusion de Gombrich n'est pas celle au sens strict du terme, elle comprend des expressions métaphoriques de la peinture. De plus, Husserl suggère aussi la possibilité de l'illusion artistique dans la représentation du théâtre (fiction perceptive) : « Si nous appelons *illusion* (Illusion) tout cas où une imagination perceptive est "provoquée" par des choses effectivement réelles, [...], et ce de telle sorte que l'objet artistique se figure *en* elles, alors nous avons ici affaire à des illusions. » Cf. *PIS*, p. 487, [516].

§ 7. La représentation de *To Place, To Transgress*

a) La délimitation de l'objet visé sur l'horizon

Quand nous sommes devant le travail *in situ* qui n'a pas de limite claire telle qu'un cadre du tableau, nous essayons de délimiter une sphère du travail en organisant sa figure/fond. Nous bornons l'objet visé par rapport à l'horizon qui étend à titre de son environnement et qui se situe hors de notre attention. Cette sphère n'est pas univoque. Prenons une sculpture. En étant en face du *Centaure* (Fig. 135) de César Baldaccini situé sur la place *Michel-Debré*, nous regardons tantôt simplement la sculpture, tantôt la sculpture, le piédestal et la rue de Sèvres, tantôt la sculpture, le piédestal, la rue de Sèvres et des bâtiments, et ainsi de suite. La rue de Sèvres peut devenir une partie de la figure, d'un fond ou d'un horizon. Même si la rue devient dehors de l'attention, des données de cette rue demeurent dans notre conscience qui peut agir sur l'interprétation du *Centaure* selon le thème de l'objet visé. Il en va de même de *To Place, To Transgress*. Nous pouvons regarder tantôt seulement le cercle vide inscrit dans un carré rayé rouge et blanc, tantôt ce cercle/carré rayé avec la façade du bâtiment, tantôt le cercle/carré rayé, la façade du bâtiment et la rue West Broadway. C'est-à-dire que nous pouvons organiser plusieurs types de figures/fond tels que nous les avons déjà examinés ci-dessus⁸⁵⁹. Si nous concentrons le cercle/carré rayé et la façade du bâtiment, la rue West Broadway recule en tant qu'horizon (fond non visé). Comme Merleau-Ponty l'explique⁸⁶⁰, l'attention réalise « une articulation nouvelle » sur un horizon indéterminé, en visant non seulement des figures mais aussi un fond, même si celui-ci est à arrière-plan par rapport à des figures⁸⁶¹. Par contre, au-delà de l'unité de figures/fond, le reste du fond environnant, en d'autres termes un enchaînement de l'expérience possible, qui n'est pas visé et s'étend au-dehors de l'attention se situe comme horizon. Toutefois, des données de celui-ci demeurent dans notre pensée sous-jacente. Face à *To Place, To Transgress*, tout en limitant la vue au cercle/carré rayé et à la façade du bâtiment, notre conscience tient compte de connaissances circonstanciées évoquées par la rue West Broadway, à savoir une particularité du quartier

⁸⁵⁹ Cf. le chapitre 13 ci-dessus.

⁸⁶⁰ Cf. la phrase citée dans la note 535 ci-dessus.

⁸⁶¹ P. Guillaume commente la même chose : « le sujet peut “porter son attention” sur le fond sans que celui-ci perde ce caractère de fond », *PF*, p. 73.

SoHo, des architectures métalliques, une ambiance artistique, etc., lesquelles profitent aux jeux de l'imagination et de l'entendement.

b) L'objet-image et le sujet-image

Supposons le cas où nous figurons le cercle/carré rayé et la façade du bâtiment. Cet ensemble de figures est considéré comme un objet-image. Il se compose soit de la figure de l'ensemble du cercle/carré rayé et de la façade, soit de la figure du cercle/carré rayé sur le fond de la façade, soit de la figure de la façade sur le fond du cercle/carré rayé. En l'occurrence, non seulement les objets-images dessinant un cercle/carré rayé, mais aussi les choses-images de la façade concrète du bâtiment se mêlent à l'organisation de figures/fond en devenant objets-images. À propos du sujet-image de *To Place, To Transgress*, nous supposons deux types de ses représentations : (1) la représentation comme imagination reproductrice ; (2) la représentation comme imagination perceptive (perception sans position).

(1) Dans la figure du cercle/carré rayé organisée sur le fond de la façade, desquels les positions effectives sont neutralisées, nous pouvons imaginer des sujet-images, par exemple le soleil, la lune, un puits, un trou, un tourne-disque, une pomme, etc., qui sont marqués sur la façade. Ces images figurées ne sont pas de l'imagination libre sans limites, mais de l'imagination attachée à l'iconicité du cercle/carré rayé. Dans ce cas, des imaginations reproductrices sont évoquées en vertu de leur ressemblance, leur contiguïté et leur convention avec des objets-images organisées dans le fond de la façade.

(2) Nous pouvons contempler les objets-images eux-mêmes du cercle/carré rayé et de la façade en tant qu'icône en les détachant de la position effective présente. En l'occurrence, en prenant l'attitude esthétique nous contemplerons des qualités de lignes et de couleurs sur la façade dont l'identité est troublée et mise en cause par sa dépragmatisation. Alors, qu'est-ce qui déclenche cette attitude esthétique ? Les formes géométriques du cercle, du carré et des rayures et les couleurs rouges et blanches, qui soulignent des qualités graphiques pourraient inciter le spectateur à l'attitude esthétique, par ailleurs une hétérogénéité produite par le collage de ces formes géométriques sur la façade concrète du bâtiment pourrait amener aussi

le spectateur à prendre l'attitude esthétique qui retire des qualités formelles de la façade en éloignant sa fonction ordinaire.

Pouvons-nous contempler *To Place, To Transgress* avec la position de sa réalité ? Dans l'attitude de l'expérience quotidienne, nous vivons dans la perception avec la position de la réalité effective, qui n'entraîne pas vers la représentation iconique, mais vers la représentation indicielle des choses (l'indice et son objet coexistent positionnellement). Si nous prenons cette attitude dans *To Place, To Transgress*, nous pouvons regarder justement les choses dans ce lieu, à savoir une unité des formes géométriques et la façade du bâtiment avec sa position effective et sans imagination morphologique, de même que nous voyons quotidiennement une architecture. Dans cet exemple, qui correspond à celui auquel Buren a l'intention de nous amener par son outil visuel, les rayures rouges et blanches indiquent en tant que signe indiciel la façade du bâtiment dans la rue West Broadway pour nous guider une lecture de ces référents⁸⁶². Cependant, la lecture à laquelle Buren nous amène n'est pas de voir habituellement la façade du bâtiment, mais de poser des questions sur elle. Dirigés par la qualité visible de l'outil visuel, nous regardons la façade du bâtiment positionnel, mais en même temps nous avons une attitude du questionnement provenu de l'incompréhensibilité d'une unité de l'apparence qui nous introduit dans l'attention distribuée. Cette attitude du questionnement fait partie du concept esthétique qui fait douter de la position pragmatique. Même si nous insistons sur la perception avec la position de la réalité dans *To Place, To Transgress*, une défamiliarisation suscitée par le collage des rayures peut nous détacher de la réalité effective. De plus, comme nous l'avons examiné plus haut⁸⁶³, les rayures sont elles-mêmes aussi dans l'ensemble des choses visées (ce dont aussi Buren a l'intention), qui ne montrent pas seulement la fonction du signe indiciel, mais aussi celle du signe iconique. Donc, non seulement leur secondéité du signe (indicialité), mais aussi leur priméité du signe (iconicité) qui écarte la position effective peuvent intervenir dans le sujet de ces travaux. En retirant des qualités visuelles de la façade, les rayures nous amènent à figurer le sujet-image avec la façade, et leur iconicité l'emporte sur leur indicialité. Partant, la forme du cercle/carré

⁸⁶² Buren utilise souvent le mot « lecture » au lieu du mot « voir », « regarder » : Cf. *AS*, p. 24-26.

⁸⁶³ Cf. le chapitre 13 § 3 ci-dessus.

rayé opère sa qualité iconique en suscitant l'imagination reproductrice ou perceptive et l'attitude pragmatique recule simultanément.

Husserl parle d'un beau paysage dans lequel tout ce que nous voyons a valeur de décor. Il devient objet de l'imagination perceptive, en d'autres termes « la conscience spécifique de comme si⁸⁶⁴ » par l'attitude esthétique. Qu'en est-il alors du cas où nous voyons des choses ordinaires qui n'ont pas forcément de valeur de décor, par exemple des articles de consommation courante, un site urbain commun, un site naturel banal, etc. ? Qu'est-ce qui déclenche l'attitude esthétique ? Si des choses ordinaires sont exposées dans le musée ou la galerie, ce contexte culturel et institutionnel peut nous amener à une attitude esthétique. Cependant, si elles n'ont pas de qualités esthétiques particulières et qu'elles sont exposées en dehors du musée, ce seraient des concepts esthétiques qui déclenchent l'attitude esthétique. Dans le travail *Chez Georges* (Fig. 42-43) de Buren, nous ne pouvons pas distinguer ce travail de la vue ordinaire du restaurant. Au cas où nous n'aurions aucune information sur ce travail, nous ne le regarderions pas comme travail artistique et il n'y aurait pas de représentation iconique. Néanmoins, si nous avons certaines connaissances telles que des explications du travail par la légende, des textes de l'artiste, des critiques sur ce travail, etc., nous pourrions prendre une attitude esthétique et la vue du restaurant serait figurée en tant que sujet esthétique, c'est-à-dire qu'elle serait représentée à titre d'icône dans notre conscience. Pour cela, il faudrait un consentement à la position artistique de l'artiste ou à certaines opinions favorables à l'artiste dans les mondes de l'art. Dans *To Place, To Transgress*, ce qui déclenche l'attitude esthétique, c'est une défamiliarisation du bâtiment par les rayures. Par ailleurs, si nous tenons compte de textes de Buren sur ce travail *in situ*, nous pouvons poser des questions sur le bâtiment dont la façade est marquée par les rayures et où les galeries Leo Castelli et John Weber habitent, en le regardant dans une attitude esthétique. En l'occurrence, la représentation iconique consiste en jeu du regard et de la lecture. Nous regardons le bâtiment comme s'il perdait sa position dans certains concepts esthétiques.

⁸⁶⁴ *PIS*, p. 485, [513].

c) La pure perception sans position et l'imagination perceptive

Quelle différence existe-t-il entre la pure perception sans position et l'imagination perceptive ? Selon les commentaires de Husserl, la conscience de l'objet-image appartient à celle de la perception sans position : « la *modification de neutralité appliquée à la perception normale qui pose son objet* suivant une certitude non modifiée est la *conscience neutre de l'objet-portrait*⁸⁶⁵ », lequel est un représentant des objets-images. Même si un portrait dans une photographie ressemble véritablement à la personne que nous connaissons, ce portrait plat, c'est-à-dire l'objet-image, n'est pas la personne réelle. Ainsi l'objet-image équivalent à l'icône ne se trouve-t-il pas dans la position de réalité effective. L'apparition de l'objet-image est celle « qui contient en soi des composantes de position (*Setzungskomponenten*) invalidées en soi⁸⁶⁶ » et donc sa neutralité provient de sa nature. De plus, si nous figurons, en tant que sujet-image, l'objet-image lui-même, par exemple les rayures elles-mêmes, la perception de l'objet-image des rayures auquel leur sujet-image s'unifie est considérée comme imagination perceptive.

Par ailleurs, si nous regardons dans l'attitude esthétique un paysage qui n'a pas l'objet-image à la différence de la peinture, nous figurons intentionnellement ce paysage dans l'imagination perceptive. En l'occurrence, l'imagination consiste à prendre une attitude « comme si » ce que nous voyons était un beau paysage. Ce paysage n'est pas invalidé en soi, mais invalidé par l'attitude du regardeur qui écarte son aspect pragmatique. D'après Husserl, l'imagination a « deux directions de signification : (1) l'une porte sur la *reproduction* (et la *présentification en général*), et par conséquent tout souvenir s'appelle aussi une imagination [...] (2) l'autre [porte] sur le *genre d'accomplissement*, où il peut être question de fiction perceptive (*perzeptive*)⁸⁶⁷ ». Cet accomplissement concerne celui de la modification de neutralité. Husserl écrit : « C'est la modification de neutralité qui est également la caractéristique de la "imagination" reproductive et de toute fiction.⁸⁶⁸ » En effet, « la neutralité peut être motivée de différentes façons », par exemple la « "conscience d'objet-image," » « libre jeu de reproduction », « l'abstention discrétionnaire de toute position⁸⁶⁹ », etc. D'un

⁸⁶⁵ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, op. cit., p. 372-373, [226].

⁸⁶⁶ *PIS*, p. 467, [491].

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 538, [575].

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 539, [576].

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 539, [577].

côté, l'imagination reproductrice est caractérisée par le libre jeu. De l'autre, l'imagination perceptive est caractérisée par l'« acte-perceptif-comme si⁸⁷⁰ » provenu de l'abstention de la position effective.

Quand nous regardons l'extérieur de *To Place, To Transgress* dans lequel l'objet-image du cercle/carré et la chose-image de la façade du bâtiment se mêlent, nous nous plongeons dans un mélange de la perception et de l'imagination en adoptant l'attitude esthétique déclenchée par la défamiliarisation de la façade. Nous pourrions neutraliser la position effective de la façade du bâtiment et exclure la rue West Broadway, l'environnement du bâtiment, de notre vue. Dans un état de l'éloignement de l'aspect pragmatique de la façade, sa chose-image se transforme en objet-image en s'engageant dans les figures/fond de la vue visée.

Puis, les vues intérieures de *To Place, To Transgress*, c'est-à-dire celles dans les galeries Leo Castelli et John Weber s'ajoutent. Des perceptions et des souvenirs précédents de formes circulaires, triangulaires et en trapèze dans les galeries se mêlent avec le souvenir d'une vue de l'extérieur du bâtiment en abstrayant leurs qualités de lignes et de couleurs de leurs réalités concrètes. Nous pouvons voir ces formes en tant qu'indice, icône ou symbole en les déplaçant et les synthétisant. Et la juxtaposition des formes concrètes et des rayures nous trouble et amène à voir l'ensemble dans l'imagination perceptive.

§ 8. Une deuxième synthèse

Résumons des notions de la représentation iconique examinées jusqu'ici. Nous pouvons supposer les deux cas de l'organisation figure/fond dans une attitude esthétique :

(1) Le cas où nous ne pouvons pas bien atteindre à délimiter une figure/fond de l'objet sur un horizon, donc l'objet visé n'est pas clairement articulé, et où notre intuition esthétique est certainement activée. Notre entendement ne peut pas saisir la signification de l'objet vague et notre attention devrait être dans un état distribué. En l'occurrence, l'acte de représentation ne peut parvenir à l'accomplir, et nous sommes dans une conscience troublée, mais nous sommes en train de viser quelque chose, c'est-à-dire dans un acte de représentation en cours sans

⁸⁷⁰ *PIS*, p. 544, [582].

synthèse. Ce stade peut se trouver dans un état de l'imagination perceptive ou de l'imagination reproductrice.

(2) Le cas où nous délimitons une figure/fond de l'objet sur un horizon, donc l'objet est focalisé, mais où ① les figures et le fond de l'intérieur de l'objet ne sont pas bien organisés et leur ségrégation est ambiguë. Dans ce cas, notre attention distribuée balaie toutes propriétés de l'objet (il y aurait un mélange de l'objet-image et de la chose-image) et notre conscience se réfère à nos souvenirs et connaissances et en même temps imagine quelque chose. Même si notre intuition et notre connaissance ne peuvent pas organiser une relation interne de l'objet et que notre entendement n'atteigne pas bien à saisir sa signification, nous pouvons figurer le sujet-image en visant ce que nous percevons dans l'attitude esthétique. En l'occurrence, la représentation relève de l'imagination perceptive ou de l'imagination reproductrice. ② Les figures et le fond de l'objet sont bien organisés en accompagnant son appréhension. Dans ce cas, nous vivons dans une représentation remplie et notre attention se focalise sur les figures/fond et nous y figurons le sujet-image soit dans la perception, soit dans l'imagination. Si nous apercevons une peinture dans un musée en tant que figure/fond sur la surface de tableau, le support de cette surface recule comme horizon qui est composé de la toile, du châssis, du cartel, du mur et de l'architecture. À la différence du contexte physique qui recule perceptivement, des connaissances contextuelles, à savoir le titre de la peinture, le nom de l'auteur, la date de création, la position culturelle du musée, l'intention de l'artiste, des commentaires de critiques d'art, etc., servent à l'acte cognitif dans la représentation iconique.

La représentation d'une image concerne la perception, l'imagination et le pouvoir de penser équivalent à « connaître par concepts⁸⁷¹ ». D'un côté, la perception peut associer des souvenirs positionnels par la comparaison avec l'expérience visuelle. En l'occurrence, non seulement la ressemblance, mais aussi la contiguïté et la symbolique y fonctionnent. De l'autre, l'imagination reproduit l'objet de l'image avec des souvenirs en neutralisant leur position de l'être ou contribue à contempler l'image elle-même en écartant la réalité effective. De plus, nous pouvons voir l'objet banal en tant que représentation iconique se visant elle-même et en nous absorbant dans le jeu entre l'imagination perceptive et la pensée esthétique. Ainsi, même le ready-made dans la rue peut être considéré comme une

⁸⁷¹ Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, P. 156, [KrV, B 94].

représentation iconique, à condition que nous ayons une intuition esthétique ou une croyance esthétique.

§ 9. Les deux sujets du spectateur

Buren souligne l'impersonnalité des rayures dans son travail dont le but vise à « créer une chose réelle/non illusion⁸⁷² ».

le produit [l'outil de travail] présenté va perdre toute expressivité, toute efficacité, tout intérêt d'ordre formel, va devenir neutre ou anonyme ou, si l'on préfère, IMPERSONNEL, ne donnant plus aucun renseignement sur son auteur, ses origines, sa personnalité, pas plus que sur objet lui-même en tant qu'objet à déchiffrer, pas plus que sur l'observateur éventuel en tant qu'interlocuteur⁸⁷³.

Son travail ne présente-t-il pas n'importe quelle personnalité ? Le lien avec l'objet que les rayures montrent par rapport aux lieux spécifiques est actualisé par l'exposition de l'œuvre qui est comparée à une énonciation.

Émile Benveniste explique les « indicateurs de la *deixis* » ainsi : « Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce⁸⁷⁴ ». Le linguiste affirme que la subjectivité qui est « la capacité du locuteur à se poser comme “sujet”⁸⁷⁵ » réside seulement dans l'instance de discours qui est organisé par *je* et *vous/tu*. Selon lui, la troisième personne qui ne participe pas à l'instance de discours est une impersonnalité qui ne porte aucune subjectivité : « La non-personne est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédisent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même. » Alors que la relation entre une œuvre et un spectateur se montre normalement comme une conversation imaginaire entre vous

⁸⁷² « Mise en garde n° 3 », *É I*, p. 110.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 111. Plus tard en 1980, Buren a corrigé les défauts de ce texte. Il a supprimé l'ambiguïté du texte « en remplaçant les mots “produit” ou “travail” par “outil de travail” ou “signe” » (« En regard », *É I*, p. 733).

⁸⁷⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 259.

et moi, une œuvre impersonnelle idéale qui ne dit pas son *ego* échappe à devenir interlocuteur imaginaire du spectateur.

Or, dans une exposition d'œuvres de Buren, il y a une troisième personne derrière ses rayures qui indiquent des objets du lieu au spectateur. Généralement, c'est une fonction du musée qui joue un rôle du présentateur de l'œuvre en disant dans la légende « c'est une œuvre... ». Pour les spectateurs, il est déjà entendu que le musée fait la présentation d'œuvres d'art. De ce fait, ils s'adressent directement à une œuvre et rencontrent son sujet qui s'exprime par elle-même. La communication entre le spectateur et l'œuvre est composée de *je* (le spectateur) et de *vous* (l'œuvre). En revanche, dans le cas du travail de Buren qui n'est pas totalement impersonnel et contient de nombreux sujets fragmentaires appartenant au lieu, deux personnes principales apparaissent devant les spectateurs : l'une est un présentateur qui indique des objets du lieu d'une façon spécifique en se cachant derrière l'indice des rayures ; l'autre est un sujet collectif et anonyme qui s'exprime lui-même à l'égard du spectateur en tant que représentant de l'ensemble du travail exposé, par exemple, une personnalité mélangée concernant le bâtiment présenté, celle concernant le mur affiché, celle concernant la place modifiée, etc.

Merleau-Ponty décrit le rôle de l'éclairage et le reflet qui « *conduisent* notre regard au lieu de le retenir », tel « quelqu'un qui a déjà vu⁸⁷⁶ », tout en s'effaçant comme un intermédiaire discret. Dans le cas des rayures de Buren, elles conduisent notre regard et en même temps le retiennent par sa qualité visible. Il y a là quelqu'un d'anonyme qui présente l'espace « agencé », bien qu'elles suppriment des traces de personnalité du fait de sa fabrication industrielle en écartant le travail artisanal. Cette personne anonyme émettrait des mots tels que « voilà, c'est un lieu », « voilà, c'est un bâtiment », etc. Dans les années 1970, Buren avait souligné l'impersonnalité de ses rayures, mais plus tard en 1980 il a révisé son argument : « dans le choix de l'endroit choisi ou dans celui de décider ce qui sera "montré" ou "déplacé" ou "questionné" ou "transformé", etc., là il s'agit bien d'un choix qui ne peut qu'être personnel, ou à tout le moins personnalisé⁸⁷⁷ ».

Au sujet de l'apparition de la personnalité, on pourrait comparer les rayures de Buren en tant qu'icône-indice avec un embrayeur, par exemple *ce*. Supposons le cas où un morceau de

⁸⁷⁶ *PP*, p. 364.

⁸⁷⁷ *É I*, p. 732.

papier sur lequel le mot « *c'est* » est écrit et collé sur une table. Nous pourrions rencontrer deux personnalités dans cette présentation. Le mot « *c'est* » indique la table du référent dans laquelle une personnalité demeure. Celle-ci provient soit d'un producteur, soit d'un dessinateur, soit d'un artisan, etc., qui est concerné par la production de cette table. Ensuite, l'écriture « *c'est* » n'est pas un signe vide et elle présente sa combinaison alphabétique propre impliquant ses phonèmes propres, mais le contenu de sa signification (dans ce cas, la table) est déterminé par la présentation, en d'autres termes l'énonciation. Il y a une autre personnalité, celle de l'énonciateur qui arrange cette présentation en liant le mot « *c'est* » avec la table. Il en va de même dans les cas des expositions de travaux de Buren. Nous pouvons reconnaître deux personnalités qui demeurent au travail de Buren. L'une demeure à la composition des rayures et des objets du lieu, à savoir le mur, la façade, les escaliers, des drapeaux, etc., sur lesquels les rayures s'appliquent, et l'autre se cache derrière l'indice des rayures en tant que présentateur. La première personnalité collective représente plusieurs visages complexes, en revanche la deuxième personnalité introduit le spectateur dans un point de vue réflexif qui fait poser des questions sur sa présentation. Quant à *To Place, To Transgress*, nous pouvons aussi y rencontrer ces deux personnalités : l'une qui indique la façade du bâtiment comprenant le signe des rayures et l'autre anonyme et collective à laquelle nous pouvons lier ce bâtiment. La deuxième appartient soit à un architecte, soit à des ouvriers de constructions, soit à des habitants du bâtiment, etc. De surcroît, les rayures de Buren n'effacent pas totalement la personnalité de l'auteur en elles-mêmes malgré l'utilisation de tissus industriels. Parce que Buren peint du blanc sur les deux extrémités des rayures blanches, pour que les rayures n'appartiennent pas strictement au ready-made. Si les œuvres contenaient des traces humaines, par exemple, des touches, des dessins, des compositions, etc., ou si les motifs des œuvres avaient un rapport avec les humains, les spectateurs percevraient des subjectivités quelconques. Dès lors, les touches de Buren peuvent montrer imperceptiblement sa personnalité, mais on peine à distinguer celle-ci. À proprement parler, il y a deux types de personnalités derrière ses rayures : la personnalité du présentateur et celle du peintre. Cette dernière se fond dans une personnalité anonyme et collective qui demeure dans l'ensemble d'un travail *in situ*. Ainsi le spectateur concerne-t-il à la fois des personnalités collectives du travail et une personnalité du présentateur de celui-ci.

Quant à la subjectivité du spectateur, Rosalind Krauss analyse ces deux sujets supposés dans *Art and Objecthood* de Michael Fried : « un sujet aliéné dans une vision » (c'est-à-dire le sujet, qui se transforme en regard pur désincarné) et un autre « sujet non théâtral » (c'est-à-dire le sujet qui s'absorbe dans la présence de la peinture et qui n'est pas soumis à la théâtralité de l'objectité), en reliant le premier à l'Imaginaire de Lacan, le second au Symbolique de celui-ci, c'est-à-dire « les opérations de l'ordre symbolisé et moralisé du langage⁸⁷⁸ » qui récupèrent le sujet décentré de l'Imaginaire dans la sphère du soi-même. La réaction physique du spectateur qui manque de remplissement sémantique dans une objectité théâtrale de l'Art minimal ne lui permet pas de réunir son sujet imaginaire et son sujet propre symbolique. De ce fait, le sujet du spectateur devant une œuvre minimale reste divisé. À propos du spectateur devant un travail de Buren, nous dirions que son sujet se caractérise aussi en deux : l'un est dans le monde imaginaire stimulé par l'aspect iconique des rayures et l'autre agit sur l'espace proposé avec des réflexions et des mouvements ludiques. Les deux sujets peuvent s'unir dans leur jeu, mais rester divisés sémantiquement.

⁸⁷⁸ Rosalind Krauss, « Theories of Art after Minimalism and Pop », dans *Discussions in contemporary culture*, dirigé par Hal Foster, New York : The New Press, 1998, p. 63 : « a subject alienated in vision », « a nontheatrical subject », « the operations of a symbolic, moralized order of language ».

Chapitre 15. La représentation iconique dans la sculpture

Comment pouvons-nous exprimer la représentation de l'œuvre d'art en trois dimensions qui est souvent exposée en tant qu'installation dans le champ de l'art contemporain ? Ce style plastique issu de la sculpture et de la peinture est parfois constitué par des objets réels en renforçant le rapport avec l'environnement, comme le travail *in situ* de Buren. Si l'œuvre d'art en trois dimensions représente quelque chose, comment cette représentation fonctionne-t-elle entre l'œuvre, le spectateur et l'espace ? Dans ce chapitre, nous commencerons une analyse sur l'acte de représentation de la sculpture en mettant en avant la question de l'espace de sa représentation. Puis, nous proposerons une synthèse de la représentation iconique dans la sculpture du point de vue phénoménologique.

§ 1. L'espace corporel

Qu'est-ce que l'espace de la représentation sculpturale ? Dans le cas de la sculpture, il n'y a rien qui la circonscrit comme un cadre pour la peinture. Même si elle est posée sur un socle, celui-ci n'a pas la fonction d'entourer l'espace. L'espace de la représentation sculpturale ne se limite pas à la sculpture elle-même, mais il s'étend à l'espace autour de la sculpture ; toutefois il faut tenir compte de l'espace corporel du spectateur qui se meut. Référons-nous au texte de Susanne Langer dont la théorie de la perception de l'art consiste en l'espace virtuel, la notion qu'elle doit à Adolf Hildebrand. Langer s'explique sur « le *semblant* de l'espace cinétique » que la forme sculpturale produit dans l'espace tridimensionnel en prenant le point de vue du sculpteur :

La forme sculpturale est une abstraction puissante des objets réels et de l'espace tridimensionnel que nous interprétons au moyen de ceux-là, à travers le toucher et la vue. Elle fait sa propre construction aux trois dimensions, c'est-à-dire le *semblant* de l'espace cinétique. Tout comme le champ de vision directe est effectivement organisé comme un plan à la distance d'un foyer naturel, la sphère cinétique des volumes ou objets tangibles et des espaces à l'air

libre entre ceux-là est organisée dans l'expérience réelle de chaque personne comme son *environnement*, c'est-à-dire un espace dont il est le centre⁸⁷⁹

En d'autres termes, selon le résumé du texte de Langer par Robert Hopkins, « nous faisons l'expérience de notre environnement tel qu'il est organisé autour de nos mouvements et actions possibles⁸⁸⁰ ». Un sculpteur organise son environnement en tant qu'espace où il exerce ses mouvements possibles, et l'espace de sa sculpture reflète non seulement les mouvements du sujet sculptural, mais aussi l'environnement du sculpteur qui recèle des possibilités cinétiques. On perçoit un « volume cinétique virtuel ⁸⁸¹ » dans « l'espace sculptural⁸⁸² ». L'assertion de Langer pourrait se rapprocher de quelques notions dans la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. Celui-ci fait remarquer le mouvement abstrait qui unifie l'espace potentiel des êtres humains dans l'espace physique.

Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain. Le mouvement concret est donc centripète, tandis que le mouvement abstrait est centrifuge, le premier a lieu dans l'être ou dans l'actuel, le second dans le possible ou dans le non-être, le premier adhère à un fond donné, le second déploie lui-même son fond. La fonction normale qui rend possible le mouvement abstrait est une fonction de « projection » par laquelle le sujet du mouvement ménage devant lui un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement puisse prendre un semblant d'existence⁸⁸³.

⁸⁷⁹ Susanne Langer, *Feeling and form : a theory of art developed from philosophy in a new key*, New York : Macmillan, 1977, p. 90 : « Sculptural form is a powerful abstraction from actual objects and the three-dimensional space which we construe by means of them, through touch and sight. It makes its own construction in three dimensions, namely the *semblance* of kinetic space. Just as one's field of direct vision is organized, in actuality, as a plane at the distance of a natural focus, so the kinetic realm of tangible volumes, or things, and free air spaces between them, is organized in each person's actual experience as his *environment*, i.e. a space whereof he is the center. »

⁸⁸⁰ Robert Hopkins, « Sculpture and Space », in *Imagination, philosophy and the arts*, dirigé par Matthew Kieran et Dominic Lopes, London : Routledge, 2003, p. 280 : « we experience our surroundings as organized around our possible movements and actions ».

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 90.

⁸⁸³ *PP*, p. 142.

De même que Merleau-Ponty analyse le mouvement abstrait comme superposant un espace virtuel à l'espace physique, Langer oppose le volume cinétique virtuel incité par la forme sculpturale et le volume physique de l'objet en trois dimensions. D'après Merleau-Ponty, la puissance de projeter⁸⁸⁴ un spectacle demeure dans la représentation visuelle : « elle [la représentation visuelle] est elle-même habitée par la même puissance de projeter un spectacle qui se manifeste dans le mouvement abstrait et dans le geste de désignation⁸⁸⁵ ». Dans ce cas, le mot « représentation visuelle » ne désigne pas nécessairement celle dans l'art, mais la représentation des choses ordinaires au sens philosophique. La représentation dans l'art doit se mêler avec cette représentation visuelle. Puis Merleau-Ponty avance que « les représentations visuelles, les données tactiles et la motricité sont trois phénomènes découpés dans l'unité du comportement⁸⁸⁶ ». Ainsi, la représentation visuelle est une charnière qui unifie l'espace corporel à l'espace physique par sa capacité de projection d'un spectacle cinétique. De cette manière, on organise l'espace autour de lui. De même, le spectateur devant la sculpture matérielle superpose son espace corporel à l'espace physique autour de cette sculpture en projetant un spectacle potentiel de son mouvement corporel. Mais dans ce cas, ce spectacle n'appartient qu'à la potentialité concrète de motricité du spectateur. En outre, la projection d'un spectacle de représentation sculpturale s'ajoute à l'espace corporel.

§ 2. L'organisation de l'espace de la représentation et de l'espace corporel

Langer approuve des pensées dans *Des Problèmes du sculpteur* de Bruno Adriani dont une reconnaît une analogie entre notre acte instinctif à construire l'espace sensible et l'activité mentale du sculpteur dans la détermination du squelette de son œuvre qui se reflète dans celle-ci. Par conséquent, la sculpture domine son environnement comme nous organisons le nôtre.

⁸⁸⁴ La « projection » est comparée par Merleau-Ponty à l'« évocation » (au sens où le médium évoque et fait paraître un absent) : *PP*, p. 143.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁸⁶ *Ibid.* p. 151.

Une sculpture est un centre de l'espace à trois dimensions. Elle est un volume cinétique virtuel, qui domine un espace environnant, et cet environnement retire toutes les proportions et les relations de celui-là comme un environnement actuel provient de soi-même⁸⁸⁷.

Langer résume ses idées par la phrase suivante : « la sculpture est littéralement l'image de volume cinétique dans l'espace sensoriel⁸⁸⁸ ». Même dans le cas de la sculpture, Langer met en valeur la sensation visuelle qui rend le volume tangible et cinétique visible en soutenant « la notion de l'espace perceptif comme scène virtuelle⁸⁸⁹ » d'Hildebrand. Elle argumente sur la notion de « l'espace virtuel⁸⁹⁰ » en tant que notion principale de la représentation sculpturale. Aussi, s'intéressant à la notion de Langer, Hopkins reprend sa phrase comme suit : « Nous pouvons voir l'espace autour de la sculpture tel qu'il est organisé autour de *ses* possibilités cinétiques⁸⁹¹. » Cependant, Hopkins se demande ce qui organise l'espace de la représentation sculpturale, quoiqu'il approuve la plupart des idées de Langer.

Dans le cas de la sculpture, en revanche, le spectateur ne voit pas l'espace de la galerie organisé autour de l'objet sculpté en s'imaginant être au pied de cet objet : son propre point de vue actuel reste le seul point pertinent. De ce point de vue, il fait l'expérience de l'espace autour de la sculpture comme modelé par la potentialité de l'objet sculpté pour bouger et agir de diverses manières.⁸⁹²

Le point de vue de Langer sur la notion de l'organisation de l'espace se réfère au processus intentionnel du sculpteur qui se reflète sur son œuvre. Ainsi, selon elle, l'intention de l'artiste d'organiser l'espace s'incarne en son œuvre et cette œuvre domine totalement les points de vue du spectateur. Cependant, comme Hopkins le fait remarquer, la position du

⁸⁸⁷ S. Langer, *Feeling and form, op. cit.*, p. 91 : « A piece of sculpture is a center of three-dimensional space. It is a virtual kinetic volume, which dominates a surrounding space, and this environment derives all proportions and relations from it, as the actual environment does from one's self. »

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 92 : « Sculpture is literally the image of kinetic volume in sensory space. »

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 86 : « The notion of perceptual space as virtual scene ». »

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 69 : « Virtual space ». »

⁸⁹¹ R. Hopkins, « Sculpture and Space », *op. cit.*, p. 280 : « we are able to see the space around a sculpture as organized around *its* kinetic possibilities ». »

⁸⁹² *Ibid.*, p. 281 : « In the sculptural case, in contrast, the viewer does not see gallery space as organized around the sculpted object by imagining herself in that object's shoes: her own actual point of view remains the only relevant one. From that point of view, she experiences the space around the sculpture as shaped by the sculpted object's potential to move and act in various ways. »

spectateur pour voir la sculpture n'est pas forcément identique à celle du sculpteur. En effet, c'est les spectateurs qui organisent l'espace de la représentation sculpturale en l'interprétant de diverses manières. Par conséquent, il y a là l'organisation de la projection du mouvement virtuel de la sculpture, qui est construite par le spectateur sur son mouvement. En d'autres termes, l'espace de représentation sculpturale qui est organisé par le spectateur sous la possibilité cinétique de l'objet sculpté se superpose à son espace corporel présent. On pourrait lier l'espace de la représentation sculpturale à la figure/fond et l'espace corporel à l'horizon du champ sensoriel, mais notre corps qui relève de la *Gestalt* comme l'indique Merleau-Ponty⁸⁹³ peut devenir la figure/fond, par exemple un jeu corporel dans *Les Deux Plateaux* peut faire partie de la figure représentative dans cet espace. Dans l'espace d'une sculpture, il existe la projection représentative cinétique de la sculpture organisée par le spectateur (espace représentatif), la projection de ses mouvements corporels (espace corporel) et l'espace physique des objets sculpturaux et d'alentour de ceux-ci. L'espace représentatif, l'espace corporel et l'espace physique se mêlent en organisant des figures/fond.

Prenons une sculpture, par exemple le *David* (Fig. 137) de Michel-Ange, dans la Galerie de l'Académie de Florence. Devant cette sculpture, nous pouvons avoir à la fois une perception et une imagination ; (1) une projection imaginaire (sujet-image) : Nous imaginons un terrain étendu sur lequel le corps d'armée des Philistins et Goliath prennent position en face de David dans cet espace. David est en train d'ajuster sa pierre et il l'enverra sur Goliath. (2) une perception : Nous percevons les objets sculptés dans notre espace corporel qui changent leurs côtés en fonction de notre position actuelle. Ainsi, nous pouvons figurer des mouvements imaginaires de la sculpture sur le fond d'un terrain virtuel qui se superpose dans notre espace corporel actuel.

§ 3. L'espace de la sculpture et de la peinture

Herbert Read fait remarquer que la sensation tangible est la nature propre de la sculpture à la différence de la peinture. Cependant, la sensation tangible de la sculpture se réduit enfin à la représentation visuelle du point de vue de Langer. Or, quoiqu'admettant la supériorité du

⁸⁹³ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 255 : « Mon corps est une *Gestalt* et il est co-présent dans toute *Gestalt*. »

regard, David Martin souligne la différence entre l'espace de la sculpture et celui de la peinture :

l'espace autour d'une sculpture, bien qu'il ne soit pas une partie de son corps matériel, est néanmoins une partie essentielle de la structure perceptible de cette sculpture. D'ailleurs, les forces perceptibles dans cet espace environnant influent directement sur notre corps, en donnant à cet espace une translucidité, une épaisseur, dont manque majoritairement l'espace devant une peinture [...] même si l'on ne touche pas effectivement son corps matériel, il sent son pouvoir pénétrant dans l'espace environnant et poussant nos corps.⁸⁹⁴

À l'instar de Martin, nous dirions que l'espace autour de la sculpture appartient à sa représentation, mais que l'espace réel devant la peinture n'y appartient pas forcément. Dans le cas du tableau, l'espace de sa représentation à l'intérieur du cadre n'a pas de continuité avec l'espace corporel où le spectateur se trouve réellement. Leon Battista Alberti a ainsi comparé la peinture à la fenêtre qui sépare l'espace de notre corps de celui de la représentation. Hopkins affirme que « l'espace du dehors d'une fenêtre est différent de l'espace du dedans de la salle⁸⁹⁵ ». Cependant, comme la fenêtre fait partie de l'architecture, la peinture fait partie de l'architecture où elle est exposée. En ce sens, sur lequel insiste Buren, la peinture n'est pas indépendante de l'architecture et, plus largement, du lieu. Par exemple, le tableau *L'église d'Auvers-sur-Oise vue du chevet* (Fig. 104), de Van Gogh, accroché sur le mur du Musée d'Orsay, forme une figure comme peinture sur le fond de l'espace du musée. Dans ce cas, ce fond recule comme horizon du champ visuel et l'espace devant cette peinture est transparent. Par contre, dans le cas de la fresque du *Jugement dernier* (Fig. 138) de Michel-Ange, l'influence de son expression s'étend sur l'espace de la chapelle Sixtine en tant que partie de l'architecture. De ce fait, le spectateur organise l'ensemble de cette fresque et de la salle de la chapelle sur le fond de l'architecture comme figure, et cette figure se compose encore de la figure du *Jugement dernier* et du fond de la salle de la chapelle.

⁸⁹⁴ David Martin, « The Autonomy of Sculpture », *The Journal of Aesthetics And Art Criticism*, vol. 34, No. 3, Spring 1976, p. 282 : « the space around a sculpture, although not a part of its material body, is still an essential part of the perceptible structure of that sculpture. And the perceptual forces in that surrounding space impact on our bodies directly, giving to that space a translucency, a thickness, that is largely missing from the space in front of a painting. »

⁸⁹⁵ R. Hopkins, « Sculpture and Space », *op. cit.*, p. 279 : « the space outside a window is different from the space within the room ».

Pour Langer, la représentation est justement une illusion qui est un caractère principal de « l'espace virtuel » : « Comme un espace derrière la surface d'un miroir, il est ce que les physiciens appellent "espace virtuel" — une image intangible. Cet espace virtuel est l'illusion primaire de tous les arts plastiques⁸⁹⁶. » L'espace virtuel de Langer se situe dans notre esprit et, pour elle, il est indépendant de la localité physique :

L'espace virtuel, étant totalement indépendant et non une zone locale dans l'espace réel, est un système total autonome. Qu'il soit à deux dimensions ou à trois dimensions, il est continu dans toute sa direction possible et il est infiniment plastique⁸⁹⁷.

La représentation sculpturale que Langer considère comme « l'espace virtuel » reflète les activités créatives situées dans la potentialité cinétique du sculpteur, pourtant pour Langer elle n'est pas restreinte par la réalité effective de l'espace corporel du spectateur. Ce dernier point de vue qui ne tient pas compte du rôle du spectateur est discutable. Parce que celui-ci peut s'engager dans la représentation sculpturale avec son mouvement abstrait et concret. Quant à l'espace virtuel de la sculpture chez Langer, nous pourrions le faire correspondre à l'objet-image⁸⁹⁸ chez Husserl qui s'invalide en soi-même, ou plutôt au sujet-image que le spectateur figure. Malgré la notion de Langer qui interprète la virtualité de l'espace sculptural comme illusion, il semble que l'espace virtuel ne soit pas l'illusion, en ce sens que celle-ci donne une fausse apparence à la réalité en trompant la perception. Bien que Hopkins partage plusieurs idées de Langer, il conteste l'interprétation de la représentation sculpturale comme illusion et adopte le point de vue de l'imagination : « Ma suggestion, c'est que l'expérience que Langer a décrite est essentiellement une expérience imaginative. Le fait que le regardeur *imagine* certaines choses de l'objet sculpté est constitutif de cette expérience⁸⁹⁹. » Considérer la représentation iconique comme illusion consiste à prendre le point de vue de l'œuvre, par

⁸⁹⁶ S. Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p. 72 : « Like the space "behind" the surface of a mirror, it is what the physicists call "virtual space" – an intangible image. This virtual space is the primary illusion of all plastic art. »

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 75 : « Virtual space, being entirely independent and not a local area in actual space, is a self-contained, total system. Whether it be two-dimensional or three, it is continuous in all its possible directions, and infinitely plastic. »

⁸⁹⁸ Pour Husserl, « L'objet-image est un *factum*, mais pas un illusoire (illusionäres) » : *PIS*, p. 466, [490].

⁸⁹⁹ R. Hopkins, « Sculpture and Space », *op. cit.*, p. 282 : « My suggestion is that the experience Langer has described is essentially an imaginative one. It is constitutive of that experience that the viewer is *imagining* certain things of the sculpted object. »

contre considérer la représentation iconique comme imagination consiste à prendre celui du spectateur. L'espace virtuel de Langer qui est détaché de la réalité effective serait une imagination plutôt qu'une illusion. La théorie de l'imagination de Walton, à laquelle Hopkins se réfère, explique la représentation sculpturale en utilisant l'exemple d'une poupée :

Le fait que les Tapisseries de la licorne sont accrochées sur les murs du Metropolitan Museum ne rend pas fictionnel qu'il y a des licornes *là*. Il est fictionnel qu'il y a des licornes quelque part ailleurs – dans une « place fictionnelle » que nous devons considérer comme un « monde fictionnel ». Mais la place où il y a un bébé fictionnellement est justement la place réelle où la poupée se trouve être ; il n'y a pas de « place fictionnelle » considérée comme un « monde fictionnel ». À cet égard, les statues et les sculptures sont parfois imaginées comme les poupées sont imaginées⁹⁰⁰.

D'un côté, Walton considère que le contexte physique d'une sculpture joue un rôle important pour rendre fictionnel ce que la sculpture nous suscite en tant que décor théâtral et nie un espace fictionnel de la sculpture qui est indépendant de son espace installé. Donc l'imagination sculpturale du spectateur lie forcément à l'espace où la sculpture est placée. Cependant, il admet que pour bien des peintures ce qui les rend fictionnelles consiste à se trouver dans un monde fictionnel⁹⁰¹. De l'autre, l'espace virtuel de la sculpture chez Langer est considéré comme indépendant de la réalité effective ainsi que l'espace virtuel de la peinture l'est. Quant à Husserl, l'objet-image et le sujet-image figuré par l'imagination reproductrice dans la peinture et la sculpture n'ont pas la position avec la réalité effective, et ce point de vue est plutôt proche de celui de Langer. Pourtant, un tableau accroché au mur peut provoquer le conflit (« *conflit potentiel*⁹⁰² ») entre l'image et la réalité effective.

Si l'on tient le mur et la chose-tableau pour l'horizon (horizon intentionnel), l'image dans le tableau est vue comme l'objet-image sans conflit. En revanche, si l'on tient le mur et la

⁹⁰⁰ K. Walton, *Mimesis as make-believe*, *op. cit.*, p. 63 : « the fact that the Unicorn Tapestries hang on walls of the Metropolitan Museum does not make it fictional that there are unicorns *there*. It is fictional that there are unicorns someplace else – at a “fictional place” which we might think as a “fictional world.” But the place where, fictionally, there is a baby is just the actual place where the doll happens to be; there is no “fictional place” to be thought of as a “fictional world.” Statues and sculptures are sometimes thought of in the way that dolls are, in this respect. »

⁹⁰¹ Cf. *Ibid.*, p. 62.

⁹⁰² *PIS*, p. 483, [510].

chose-tableau pour l'environnement accompagnant l'image, ils entrent en conflit avec l'image et on est amené à voir l'ensemble dans l'imagination perceptive. Ce deuxième cas s'apparente à celui de la représentation théâtrale. Husserl considère la représentation théâtrale et la contemplation du paysage comme imagination perceptive qui se figurent en choses effectivement réelles : « Les hommes vivants, les comédiens, les choses réales appelées décors, les vrais meubles, les vrais rideaux, etc. “figurent,” ils servent à nous transposer dans l'illusion artistique⁹⁰³ », en ayant « le caractère du comme si ». Ainsi, selon Husserl, dans certains cas de la peinture et de la sculpture qui sont liés à leur environnement, dans la contemplation du paysage et dans la représentation théâtrale, nous vivons dans l'imagination perceptive. Dans ces cas, l'espace de représentation se superpose dans celui où l'œuvre se situe. Le concept de la fictionnalisation de l'espace de la sculpture chez Walton est parallèle à celui de l'imagination perceptive chez Husserl. Mais la position de Walton sur ce qui rend une œuvre fictionnelle est fondée sur la vérité fictionnelle (la poupée dans un berceau nous fait imaginer qu'un bébé soit là), alors que l'opération de l'imagination perceptive dans la peinture ou la sculpture dépend de l'intention du spectateur au sujet de l'introduction de la réalité effective dans l'œuvre. Les travaux de Buren correspondent justement à ce cas où ils contiennent leurs environnements effectifs.

Généralement, à la différence de la peinture, dans la représentation sculpturale se mêlent l'espace de représentation composé de l'objet-image et du sujet-image et l'espace corporel du spectateur qui perçoit la chose-image, projette son mouvement abstrait et exerce son mouvement concret. Sauf que nous percevons la sculpture sans son environnement, la représentation de sculpture qui englobe son environnement se superpose sur notre espace corporel. En l'occurrence, nous vivons dans l'imagination perceptive en y transportant notre mouvement projeté.

§ 4. La représentation et l'organisation de figure/fond

Guillaume explique le fond, au sens gestaltiste, comme suit :

⁹⁰³ *PIS*, p. 487, [516].

Tout objet sensible n'existe donc qu'en relation avec un certain "fond"; cette expression s'applique non seulement aux choses visibles, mais à toute espèce d'objet ou de fait sensible [...] Le fond, comme l'objet, peut être constitué par des excitations complexes et hétérogènes ; je vois une personne sur un fond constitué objectivement par le mur, les meubles, les tableaux, etc⁹⁰⁴.

Comme le montre l'exemple de Guillaume, le fond se mêle souvent avec le contexte de l'objet. Mais, le fond appartient à la partie visée avec la figure dans le champ sensoriel. Ainsi, en fonction de la limite de l'objet visé, le fond supposé du dehors de cette limite reculerait en tant qu'horizon. Quant à la figure, Merleau-Ponty l'explique en prenant l'exemple d'une tache sur un fond qui est visée comme partie intentionnelle :

Déjà une « figure » sur un « fond » contient, avons-nous dit, beaucoup plus que les qualités actuellement données. [...] Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire [...] qu'il annonce quelque autre chose sans la renfermer, qu'il exerce une fonction de connaissance et que ses parties composent ensemble une totalité à laquelle chacune se relie sans quitter sa place. Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception, mais seulement visé comme une « partie intentionnelle⁹⁰⁵. »

Dans ce paragraphe, Merleau-Ponty traite de la représentation d'une chose ordinaire dans la perception, et selon lui la représentation se manifeste dans l'organisation de figures/fond en tant qu'acte d'intentionnalité. Si l'on prend une intentionnalité esthétique à force de l'intuition, de la croyance ou de connaissances, la représentation ordinaire peut se changer en représentation esthétique. Un phénomène artistique est visé esthétiquement comme une partie intentionnelle par la réaction du spectateur. Alors, Merleau-Ponty explique deux types d'intentionnalité :

⁹⁰⁴ *PF*, p. 64-65.

⁹⁰⁵ *PP*, p. 36.

l'intentionnalité d'acte, qui est celle de nos jugements et nos prises de position volontaires, la seule dont la *Critique de la Raison Pure* ait parlé, et l'intentionnalité opérante (*fungierende Intentionalität*), celle qui fait l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre paysage, plus clairement que dans la connaissance objective, et qui fournit le texte dont nos connaissances cherchent à être la traduction en langage exact⁹⁰⁶.

L'intentionnalité opérante est un moteur de l'organisation figure/fond avant l'arrivée de son aperception. En outre, en refusant le mécanisme de « l'association des idées » fondée sur la thèse empiriste qui présuppose la table rase de notre esprit et qui nous ramène à l'expérience passée, Merleau-Ponty émet que c'est par la conscience présente face à l'objet que le passé de fait est déployé⁹⁰⁷. Aussi le philosophe explique-t-il que « nous percevons un ensemble comme chose que l'attitude analytique peut y discerner ensuite des ressemblances ou des contiguïtés⁹⁰⁸ ».

Or l'organisation holistique de l'objet ou l'association des idées concernant celui-ci, laquelle opère-t-elle dans la représentation ? Le premier acte souligne l'intuition perceptive ou l'intuition imaginative et le deuxième acte souligne la référence cognitive. Nous devrions reconnaître les deux actes sans exclure l'un et l'autre dans la perception derrière laquelle la cognition opère. Nous pourrions dire que l'intuition perceptive, l'intuition imaginaire et la référence à des connaissances perceptives ou cognitives fonctionnent interactivement dans la représentation. L'intuition holistique d'une figure/fond nous incite à nous référer à certaines connaissances expérimentées, et inversement des reconnaissances de fragments de l'objet nous amènent à les associer pour une unité représentée.

Le fait que l'on délimite une figure/fond sur un horizon (cette figure peut contenir notre corps, selon le cas) du point de vue qualitatif équivaut à la perception d'un objet-image qui est du néant, d'après Husserl ou plutôt, si l'on peut dire, virtuel. Cette figure/fond non positionnelle, une sorte de fictif, appartient à un état de la représentation iconique (représentation en cours). Si nous pouvons figurer le sujet-image de la figure/fond par la perception ou l'imagination, celui-là relève d'une représentation iconique remplie. Même si

⁹⁰⁶ *PP*, p. 18.

⁹⁰⁷ Cf. *PP*, p. 42.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

nous ne pouvons pas figurer le sujet-image, par exemple dans une figure de la sculpture abstraite, nous pouvons avoir le cas où le sujet-image retourne à l'objet-image, c'est-à-dire le cas où nous contemplons la figure de la sculpture abstraite elle-même dans l'imagination perceptive en prenant l'attitude esthétique basée soit sur l'intuition, soit sur la référence au concept esthétique. Selon le cas, nous pouvons contempler aussi la chose-image (figure/fond positionnelle) elle-même, par exemple le paysage naturel, en le modifiant en chose-image-comme-si (figure/fond non positionnelle) en tant que représentation iconique par l'attitude esthétique. En l'occurrence, ce qui est fictif est l'identité du paysage modifiée par la suspension de son existence ordinaire. Si nous pouvons établir une relation interne dans une première figure d'un objet, nous avons une deuxième figure/fond qui forme la mise en abyme avec l'attention focalisée. Ou bien, si nous ne pouvons pas atteindre à organiser une figure/fond interne, nous nous trouvons dans l'attention distribuée. Cet état qui nous amène à examiner toutes les propriétés de l'objet peut être de la représentation iconique en cours, même si nous ne pouvons saisir aucune interprétation.

Une figure/fond se manifeste non seulement par le procédé d'organisation intuitive, mais aussi par celui d'association empirique. Nous pourrions dire que l'acte de représentation iconique consiste à la fois dans l'organisation holistique de figure/fond et l'association d'images fragmentaires qui entraîne aussi une figure/fond, en jouant l'interaction esthétique entre la perception, l'imagination et l'entendement. La particularité de représentation de la sculpture consiste en chevauchement de son espace représentatif et de l'espace corporel du spectateur.

Wollheim prend une position défavorable quant à l'hypothèse où l'on tient la configuration de figure/fond pour une représentation iconique, parce que, selon lui, « pour un élément d'être figuré est une caractéristique bien plus générale que pour lui d'être picturalement sur une autre chose⁹⁰⁹ ». Cependant, le caractère pictural de l'art change au fil du temps et il semble qu'être artistique soit plus général qu'être pictural. À la différence de Wollheim, Walton reconnaît la configuration de figure/fond comme représentation⁹¹⁰, et notre position s'accorde avec celle de Walton.

⁹⁰⁹ R. Wollheim, *On art and the mind : essays and lectures, op. cit.*, p. 28 : « for an element to be figural is a far more general characteristic than for it to be pictorially on something else ».

⁹¹⁰ Cf. la phrase citée dans la note 793 ci-dessus.

§ 5. La représentation par rapport aux types d'œuvres (une troisième synthèse)

À propos de la figuration du sujet-image dans une œuvre d'art qui concerne la représentation iconique, d'un côté nous reconnâtrons l'acte d'intuition dans l'imagination, qui organise des expériences visuelles ou produit de nouvelles images. De l'autre, nous reconnâtrons l'acte de cognition qui se réfère à des connaissances, des concepts ou des idées, qui appartiennent principalement au langage, pour synthétiser l'appréhension de l'objet. Le premier acte et le deuxième acte interagissent comme « libre jeu⁹¹¹ » que Kant appelle l'opération entre l'imagination et l'entendement dans la conscience esthétique.

Du point de vue de l'imagination, nous pourrions classer la représentation dans l'œuvre d'art en deux types (Table 6) :

(1) Le premier type de la représentation consiste en imagination reproductrice. D'un côté, celle-ci figure le sujet-image reproductif par l'organisation intuitive et par l'association de mémoires visuelles. De l'autre, il peut y avoir un acte de synthèse sémantique. Elle essaie d'interpréter la signification de l'œuvre en se référant à des connaissances, des concepts et des idées.

(2) Le deuxième type consiste en imagination perceptive. D'un côté, celle-ci figure la chose-image même ou l'objet-image même (dans le cas de l'œuvre iconique) en tant que sujet-image par l'attitude esthétique provenue d'intuition. De l'autre, il peut y avoir un acte de synthèse sémantique dans laquelle des connaissances peuvent introduire le concept esthétique.

Ce qui devrait être noté, c'est que même si l'on ne parvenait pas à comprendre l'œuvre, sa représentation iconique peut être valable en tant qu'imagination perceptive fondée sur l'intuition esthétique. En revanche, si l'on comprend esthétiquement un objet, la perception de l'objet appartient à la représentation iconique en tant qu'imagination perceptive fondée sur le concept esthétique.

⁹¹¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 196, [Ak, V, 217].

Table 6. Deux types des représentations dans l'œuvre d'art du point de vue imaginatif

Deux types des représentations dans l'œuvre d'art		
Imagination		Acte cognitif
Imagination reproductrice	<p>Figuration du sujet-image reproducteur en percevant la chose-image ou l'objet-image.</p> <p>Prise de l'attitude esthétique par l'intuition.</p>	<p>⇔</p> <p>Interprétation sémantique faisant référence à des connaissances, des idées (inventives, empiriques ou habituelles).</p> <p>Prise de l'attitude esthétique par le concept.</p>
Imagination perceptive	<p>Figuration du sujet-image équivalent à la chose-image ou à l'objet-image en écartant la position de réalité.</p> <p>Prise de l'attitude esthétique par l'intuition.</p>	

a) La peinture/sculpture figurative : imagination reproductrice

Prenons des exemples. Au Musée d'Orsay, si nous nous arrêtons devant le tableau *L'église d'Auvers-sur-Oise vue du chevet* (Fig. 104) de Van Gogh, nous voyons une figure comme peinture figurative sur le mur du musée en focalisant son champ visuel. Dans ce cas, le fond qui est composé de la toile, du châssis, du mur et du bâtiment, ainsi que de la légende de cette peinture recule à l'arrière-plan du champ visuel comme horizon, « mais il ne cesse pas

d'être là⁹¹² », dans l'aspect cognitif de la conscience. Ensuite, dans cette figure nous organisons encore des figures et un fond en structurant la mise en abyme. Nous voyons une église, une femme et un chemin bifurqué comme figures en les séparant du fond du ciel bleu foncé. Nous imaginons chaque figuré reproductif (sujet-image) en nous référant à nos mémoires visuelles. Nous pouvons nous référer aussi à des connaissances telles que celles de cette église, celles d'Auvers-sur-Oise, la biographie de Van Gogh, des commentaires sur ses peintures, l'histoire de l'art de la fin de XIX^e siècle, etc. Ce tableau de Van Gogh représente un paysage campagnard dans la journée, mais la couleur du ciel est sinistrement sombre et nous apercevons de nombreuses touches sinueuses partout. Le ciel sombre nous évoque la tempête par l'association de la contiguïté ; les touches ondulées de couleurs nous évoquent l'idée de l'instabilité et de l'inquiétude par l'association de la similarité. Nous pouvons aussi imaginer le serpent en vertu de la similarité des touches sinueuses, qui cause l'inquiétude basée sur nos connaissances. Donc, nous associons des références métaphoriques pour interpréter le tableau.

Dans le cas de la sculpture *David* (Fig. 137) de Michel-Ange, nous organisons dans notre espace corporel l'espace de représentation dans lequel la figure de David s'organise en tant que l'objet-image et nous imaginons encore un sujet-image reproductif de David qui est en train de lancer la pierre dans un champ de bataille. La perception de l'objet sculpté dans notre espace corporel et la projection de l'espace de représentation imaginaire se chevauchent. L'espace environnant et notre mouvement sont aussi incorporés dans l'espace représentatif selon notre imagination. Nous nous référons aussi à des connaissances concernant l'histoire de David, la biographie de Michel-Ange, sa position artistique dans la Renaissance, l'histoire de l'art de la Renaissance, etc. pour interpréter la sculpture.

b) La peinture/sculpture abstraite : imagination perceptive ou imagination reproductrice

Dans le cas de la peinture abstraite, par exemple *Vir Heroicus Sublimis* (Fig. 111), il n'y a pas d'objet concret que cette peinture décrit. Mais elle n'est pas un échantillon de couleurs dans un magasin. Cette peinture est-elle alors une présentation ou bien une représentation ? En

⁹¹² *PP*, p. 96.

se référant à la grande classification des arts par Souriau, Chateau propose deux modes de la représentation :

deux sortes d'arts qu'il appelle respectivement *représentatifs*, ceux où « il y a une sorte de dédoublement ontologique » entre l'œuvre et les êtres fictifs qu'elle représente, et *présentatifs* ceux où « œuvre et objet se confondent ». On voit bien que la peinture ou le cinéma sont de la première sorte, la musique de la seconde. Mais on peut tout aussi bien considérer qu'il s'agit de deux *modes*, et que les arts représentatifs sont tout aussi bien présentatifs⁹¹³.

Chateau appelle « *trouble structurel* » un sentiment d'ambivalence que produisent les aspects ou moments d'une œuvre où la fusion, par le mode présentatif dominant, de l'œuvre et de l'objet se manifeste dans la structure ». Ce trouble structurel incite le spectateur à viser quelque chose d'autre que le semblant de l'œuvre. Même si nous ne pouvons pas distinguer des êtres fictifs de *Vir Heroicus Sublimis*, nous pouvons situer dans une représentation au mode présentatif cette œuvre qui manifeste un trouble structurel du fait d'une grande surface de couleur rouge. En outre, même dans le cas du tableau au mode présentatif tel que *Vir Heroicus Sublimis*, nous pouvons imaginer cette peinture telle qu'elle est, en en faisant l'objet de l'imagination perceptive dans l'attitude esthétique. Par ailleurs, même si la signification de cette peinture n'est pas claire, nous pouvons la catégoriser en la comparant avec certains styles de la peinture, par exemple la peinture abstraite générale, l'abstraction géométrique, le Color field painting..., et en nous reportant à des connaissances sur l'histoire de l'art moderne, à des commentaires de critiques d'art, etc. Cet acte sémantique d'une catégorisation de la figure plastique signifie aussi une représentation iconique.

De surcroît, nous pouvons imaginer le sujet-image reproductif même dans *Vir Heroicus Sublimis*, par exemple cinq hommes debout sur la scène, des bois en hiver, un rideau rouge du théâtre, un code-barres, etc. Donc il peut y avoir un acte d'imagination reproductrice qui peut accompagner un acte cognitif. D'après la traduction du titre latin, nous considérons que ce tableau désigne l'homme héroïque et sublime. Donc, une ligne verticale peut dessiner un homme droit, en évoquant, par exemple des sculptures de Giacometti.

⁹¹³ Dominique Chateau, « Le trouble esthétique », *Recherche en Esthétique*, n°17, décembre 2011, Martinique, IUFM / C.E.R.E.A.P., 2011, p. 26.

c) Le ready-made : imagination perceptive

Qu'en est-il de la représentation du ready-made à trois dimensions ? Si nous arrêtons devant les *Brillo Boxes* d'Andy Warhol exposés dans un musée, nous organisons dans notre espace corporel la figure des *Brillo Boxes* sur le fond de la salle du musée. À ce moment-là, on ne sait pas si ces objets représentent quelque chose. Bien que les *Brillo Boxes* soient des imitations sculptées de la boîte d'emballage de la marque *Brillo*, le spectateur ne peut pas distinguer son imitation. De ce fait, l'œuvre est en apparence quasi identique aux objets usuels mêmes. Le spectateur peut évoquer des tampons à récurer en vertu de la contiguïté et reconnaître ces boîtes comme objet usuel. Mais il existe un fictif qui est une relation existentielle entre ces boîtes et le musée, entre des choses ordinaires et le lieu culturel institutionnel, c'est-à-dire que cette relation entre la figure des boîtes et le fond de la salle n'est pas conventionnelle. Nous pouvons aussi considérer les *Brillo Boxes* comme signe indiciel qui montre la salle du musée par la contiguïté. Par conséquent, nous concevons l'ensemble des *Brillo Boxes* et de la salle du musée comme une figure en volume qui manifeste une théâtralité. Nous pouvons viser cette figure en tant qu'imagination perceptive dans une attitude esthétique. D'ailleurs, les *Brillo Boxes* sont tenus pour une citation de la réalité présentée sur la scène culturelle. Il peut exister une différence de l'identité du même contenu selon le contexte, et les *Brillo Boxes* dans un musée ne sont pas les *Brillo Boxes* dans un magasin qui sont utilisés dans le domaine commercial. Ce trouble de l'identité signifie une représentation. Nous pourrions aussi nous référer à des intentions de l'artiste, des commentaires de critiques, des explications de conservateurs, etc., et ces références pourraient nous guider à la croyance esthétique.

Chapitre 16. La représentation des *Deux Plateaux*

Examinons *Les Deux Plateaux* de Buren, art public, une œuvre *in situ* permanente qui est un groupe de sculptures abstraites rayées noires et blanches, du point de vue de la représentation. L'une des caractéristiques de cette œuvre consiste à permettre à des passants d'y entrer et de monter sur elle. Comme nous l'avons déjà étudié plus haut du point de vue structural (le chapitre 5), les colonnes rayées fonctionnent tantôt comme fond de la vue des alentours, tantôt comme figure organisée dans cet espace. Ces colonnes sont perçues comme objet-image, tandis que les bâtiments des alentours et les passants sont perçus comme chose-image qui peut se transformer en objet-image. En outre, notre espace corporel y ajoute.

§ 1. La perception positionnelle pilotée (la figure des bâtiments sur le fond des colonnes rayées)

Nous pouvons voir la figure de plusieurs bâtiments monumentaux des alentours de la cour d'honneur de Palais-Royal, qui abritent le Conseil d'État, la Comédie Française, le Conseil Constitutionnel, etc., sur le fond d'un plateau horizontal des colonnes rayées qui indiquent ces bâtiments à titre d'indice. Nous percevons la figure des architectures historiques sur le fond du signe indiciel des rayures qui soutient son référent, telle une pièce sur la scène théâtrale. Les colonnes rayées fonctionnent comme des porteurs du paysage des bâtiments monumentaux. En l'occurrence, le regard activé par la contiguïté consiste dans la perception positionnelle des choses-images. Si nous nous tournons vers le jardin du Palais-Royal, nous voyons les figures des colonnes doriques anciennes de la galerie d'Orléans qui montent visuellement sur les rangées des fûts des colonnes de Buren dont la plupart ont la même hauteur des piédestaux des colonnes de la galerie d'Orléans et qui ont le même diamètre et le même entraxe de celles-là. Aussi les monuments anciens se situent-ils sur les monuments contemporains qui fonctionnent en tant qu'indice et support. Nous pouvons tenir les colonnes de Buren pour celles qui succèdent aux colonnes de la galerie d'Orléans en variant leur hauteur. Dans ce cas, la ressemblance entre deux types de colonnes renforce leur lien contigu.

Nous pouvons nous incorporer dans la figure/fond des *Deux Plateaux* en marchant dans l'espace des colonnes rayées, en montant ou en s'asseyant sur elles. Tantôt notre corps se situe dans l'horizon, c'est-à-dire hors de la figure/fond, tantôt il se superpose à l'intérieur de l'espace de la figure/fond positionnelle.

§ 2. L'imagination perceptive (la vision iconique de l'ensemble)

Nous pouvons organiser à la fois les colonnes rayées et les bâtiments monumentaux comme figure. En l'occurrence, les objets-images des premières qui équivalent aux icônes apparaissent alors que nous voyons les choses-images des deuxièmes. Et ces dernières sont dépragmatisées par la juxtaposition des objets-images géométriques des colonnes rayées. Dans l'attitude esthétique stimulée par cette dépragmatisation, les choses-image des bâtiments se transforment en objets-images, plus précisément, en icônes autoréférentielles. Ainsi, nous regarderons une unité des objets-images en image-copie, en d'autres termes, une unité des icônes des colonnes rayées et des bâtiments. Nous figurerons en tant que sujet-image cette unité comme si elle était un objet esthétique en l'écartant du monde quotidien utilitaire dans l'imagination perceptive. Dans ce cas, nous nous plongerons dans leur priméité iconique en visant les objets-images eux-mêmes.

En outre, les corps des spectateurs qui se promènent dans les colonnes rayées peuvent aussi s'incorporer dans cette unité des objets-images en devenant eux-mêmes objets-images, tels des portraits. En l'occurrence, dans l'attitude esthétique et ludique, ils peuvent prendre les autres pour les apparences humaines sans position effective jouant avec les colonnes.

§ 3. L'imagination reproductrice (la figure des colonnes rayées sur le fond des bâtiments)

Nous pouvons figurer le sujet-image des colonnes rayées dans l'imagination reproductrice au sens large, tel qu'« un grand échiquier⁹¹⁴ », « un champ de fouilles⁹¹⁵ », « les vestiges de l'architecture de Grèce antique », « une forme de piste d'atterrissage⁹¹⁶ », « une clairière mise

⁹¹⁴ Cf. la note 828 ci-dessus.

⁹¹⁵ *É I*, p. 1208.

⁹¹⁶ *É II*, p. 1955.

en coupe réglée⁹¹⁷ », etc., en évoquant des mémoires associatives dans lesquelles la ressemblance, la contiguïté et la convention symbolique opèrent. Dans ce cas, nous organisons la figure des colonnes sur le fond de bâtiments. En outre, nous pouvons nous intégrer dans cette figure imaginative. Nous nous imaginons par exemple déambulant dans des vestiges médiévaux en y projetant nos mouvement abstrait, toucher virtuel et représentation visuelle (« l'unité du comportement⁹¹⁸ »). Notre projection corporelle s'engage dans cet espace fictif superposé à l'espace physique des colonnes rayées. Lyotard fait un commentaire sur la question de la temporalité dans *Les Deux Plateaux*, que Buren s'applique à défier dans toutes ses œuvres :

Mais Buren tord le cou à ce temps, il le noue sur lui-même, en mettant le passé au futur : le Palais-Royal sera une ruine, et le futur au passé : cette ruine à venir a déjà eu lieu, la voici. L'apparition naît de ce court-circuit.⁹¹⁹

Cela implique que même les monuments rigides qui évoquent une pérennité sont temporaires et situationnels. En prenant le travail *PH Opéra* comme un bon exemple, Lyotard dégage une particularité des installations de Buren qui se dérobent vite à la vue de la scène vers son horizon : « On les [les installations] quittait aussi vite qu'on les avait découvertes. On pouvait y réfléchir sans qu'elles soient là⁹²⁰. » Donc, ses installations fonctionnent comme indice-horizon en restant la question du lieu. Cependant, le cas des *Deux Plateaux* est différent de celui où la durée de l'exposition de l'œuvre est limitée. Les colonnes rayées ne se dérobent pas complètement de notre perception présente. Elles restent en tant que fond visuel de l'espace de Palais-Royal, mais son apparence semblable à une ruine moderne, ainsi qu'une installation précaire, nous pose des questions sur la temporalité des choses. Par ailleurs, *Les Deux Plateaux* montre un autre plateau oblique souterrain qui indique le sous-sol de la cour et sert aussi du fond dont le plan incliné perturbe une stabilité horizontale des colonnes tronquées.

⁹¹⁷ *DBP*, p. 58.

⁹¹⁸ *PP*, p. 151.

⁹¹⁹ *DBP*, p. 59.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 57.

§ 4. L'acte sémantique (la catégorisation)

Dans les deux cas des représentations (l'imagination perceptive et l'imagination productrice) des *Deux Plateaux* que nous avons examinés, parallèlement à l'acte de perception et d'imagination, il y a aussi un acte de cognition qui essaie de synthétiser la signification de l'œuvre en se liant avec le premier acte. Dans *Les Deux Plateaux*, il n'y a pas de signification déterminée. Nous pouvons interpréter la signification de l'œuvre comme, par exemple, représentation des monuments patrimoniaux, révélation du sous-sol de la cour d'honneur, offre de la place ludique, etc. Même si nous ne pouvons pas saisir de signification spécifique, nous pouvons catégoriser l'ensemble des colonnes rayées et des monuments des alentours comme une des œuvres d'art public en tant que tel en nous référant à des œuvres dans ce genre, telles que la *Fontaine Stravinsky* de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely, *Stone Field Sculpture* de Carl Andre, *Le kiosque des noctambules* de Jean-Michel Othoniel, etc. Cet acte cognitif de catégorisation est aussi d'une partie de la représentation, il sert notamment en cas de l'imagination perceptive pour nous faire prendre l'attitude esthétique, mais il n'est pas forcément la condition nécessaire.

§ 5. En comparaison d'autres formes d'art

a) L'art minimal

En apparence, nous trouvons une parenté graphique entre les rayures de Buren et les *Black Paintings* (Fig. 117) de Frank Stella⁹²¹, qui ont été initialement présentés dans l'exposition *Sixteen Americans* au MoMA en 1959. L'année précédente, Stella avait été touché par le motif géométrique à rayures dans le *Flag* de Jasper Johns, notamment l'idée des rayures⁹²². L'apparition des *Black Paintings* est commentée dans *Encyclopédie de l'art* comme suit : « Ces tableaux [*Black Paintings*] déclenchent le scandale, mais annoncent un mouvement de peintres minimalistes qui rejettent l'illusionnisme, évacuent la subjectivité,

⁹²¹ Baldassari pose une question à Buren sur une filiation entre sa recherche et les premières œuvres de Stella dans son entrevue. Cf. « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1156.

⁹²² William Rubin, *Frank Stella*, New York : MoMA, 1970, p. 12 : « The thing that struck me most was the way he stuck to the motif...the idea of stripes—the rhythm and interval—the idea of repetition. I began to think a lot of about repetition ».

utilisent des formes abstraites géométriques et simplifiées à l'extrême⁹²³ ». La phrase de Stella « ce que vous voyez est ce que vous voyez⁹²⁴ » est parfois citée comme ce qui explique sa position artistique contre l'illusion.

Malgré la théorie de la peinture moderniste de Greenberg manifestant que la spécificité de la peinture consiste exclusivement en sa planéité, les minimalistes se dirigent, au contraire, vers l'objet en trois dimensions dans la deuxième moitié des années 1960. Donald Judd expose des boîtes métalliques, Dan Flavin des installations de lampes fluorescentes, Robert Morris des unités d'objets associées à l'environnement, Walter De Maria des installations dans la nature, catégorisées désormais en *Land art*, etc. Stella aussi change son style en variant les matériaux du support, mais en persistant encore dans la couleur et la forme, et, plus tard, il parvient à créer des sculptures expressives. Ainsi existe-t-il une différence entre Stella et les minimalistes mentionnés qui mettent en cause une relation spatiale entre l'objet en volume et son environnement. C'est pourquoi Buren s'est intéressé aux premiers néons de Flavin et aux premières *Boîtes* de Judd plutôt que les peintures en bandes de Stella à l'époque⁹²⁵. Bien que les minimalistes commencent à créer des objets en volume pour découvrir d'autres sphères artistiques en sortant d'un cadre de la peinture, leur intention porte généralement sur les objets eux-mêmes dans l'environnement qui les entoure. Comme Judd prétend que de nouvelles œuvres tridimensionnelles appelées « *specific objects* » sont « plus proches de la peinture⁹²⁶ », il s'attache encore à la notion de la peinture. En l'occurrence, l'espace autour de l'œuvre en trois dimensions est équivalent au cadre de la peinture. D'après l'interprétation de la recherche minimaliste par Buren, « En fin de compte, ils créaient des “œuvres uniques” les unes à la suite des autres, c'est-à-dire des œuvres au sens traditionnel, se posant où l'on veut, comme on veut⁹²⁷ ». Au contraire, pour Buren, ses rayures imprimées ne sont pas la partie centrale de l'œuvre, mais le signe « outil visuel » qui indique le site contigu en le distanciant en tant que noyau de l'œuvre, ce dont Buren nous amène à la lecture.

⁹²³ « Minimal, art », *Encyclopédie de l'art*, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 679.

⁹²⁴ *Minimal art : a critical anthology*, op. cit., p. 158. « What you see is what you see ».

⁹²⁵ Cf. la note 24 ci-dessus.

⁹²⁶ Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 183 : « it is nearer to painting ».

⁹²⁷ « Entrevue avec Anne Baldassari », *É I*, p. 1156.

b) En comparaison d'œuvres minimalistes

Comparaisons l'*Affichage sauvage* (Fig. 21) en 1968 de Buren avec *Untitled (Stack)* en 1967 de Judd (Fig. 121). Dans le deuxième, nous organisons la figure des boîtes rangées verticalement sur le fond du mur. Celui-ci reste en tant que fond qui supporte les boîtes ou devient horizon, selon le sujet visé par spectateur. Cependant, étant placé sur le mur comme une peinture, *Untitled* peut être focalisé sans le fond du mur plutôt qu'avec celui-ci. Dans le premier cas, l'indicialité de l'œuvre serait neutralisée dans la salle du musée. Nous pourrions imaginer des sujets reproductifs, par exemple l'échelle, l'escalier, les dents, des boîtes à lettres, etc., ou bien regarder ces boîtes mêmes qui manifestent une objectivité (*objecthood*) dans l'attitude esthétique. Nous regarderons cette œuvre en tant qu'icône soit dans l'imagination reproductrice, soit dans l'imagination perceptive. Ce qui nous trouble dans *Untitled* de Judd, c'est une objectivité des objets, c'est-à-dire son mode présentatif qui perd néanmoins la réalité d'objets ordinaires.

Dans l'*Affichage sauvage*, il existe trois types de focalisation de l'objet : la figure des rayures dans l'horizon de la rue ; la figure des publicitaires dans l'horizon de la rue ; la figure de l'ensemble des rayures et des publicitaires dans l'horizon de la rue (chaque partie de cette figure peut devenir soit figure interne, soit fond interne). Au bout du compte, nous organiserons le troisième type, c'est-à-dire la figure de l'ensemble des rayures et des publicitaires. En l'occurrence, nous pouvons imaginer des sujets reproductifs, par exemple, un nouveau type de publicitaire illustrée par les rayures, un grand peigne dans la rue, une haie urbaine, des créneaux, etc. Mais, en ayant été troublés, nous pourrions regarder cet ensemble défamiliarisé dans l'imagination perceptive plutôt que dans l'imagination reproductrice. Le cas de l'*Affichage sauvage* n'évoque pas tant d'imagination du fait de contenir beaucoup de réalité existentielle que nous la regardons dans l'imagination perceptive. En somme, à la différence de l'*Untitled* de Judd, l'œuvre de Buren qui juxtapose l'indice et son référent a pour objet l'ensemble des rayures et de l'environnement, lequel peut se transformer en unité des icônes. Nous pourrions nommer une figuration de l'unité iconique dans le travail de Buren géométrisation. Ce qui nous trouble dans le travail de Buren, c'est un aspect défamiliarisé entraînant une unification de la forme rayée et de la réalité, qui nous suscite l'imagination

perceptive et des questions sur son motif. Cette géométrisation visuelle de la réalité nous amène à l'attitude esthétique.

Prenons encore un exemple de l'art minimal. Dans l'œuvre de Robert Morris à la Green Gallery, en 1964 (Fig. 119), ses cinq éléments en volume, à savoir un parallélépipède rectangle posé sur le plancher, une planche suspendue au plafond, un objet en forme de « L » liant le mur et le plancher, un parallélépipède rectangle liant deux murs croisés en angle droit et une planche triangulaire posée au coin de la chambre, sont exposés en s'unissant organiquement à la salle. Nous pouvons considérer que ces cinq objets forment une figure en comprenant aussi la salle en lien étroit avec eux. Chaque objet géométrique appartient, d'un côté, à l'icône qui suscite l'idée de l'objet tridimensionnel géométrique simple et pur, de l'autre, à l'indice qui se réfère à chaque objet et à la salle qui soutient en tous sens ces objets. Morris écrit dans son texte : « Le meilleur nouveau travail tire des relations extérieures du travail et les fait une fonction de l'espace, celle de la lumière et celle du champ de vision du spectateur⁹²⁸ ». Cette phrase manifeste son intention de transformer la relation interne de l'œuvre qui donne sa signification en relation entre l'œuvre et l'espace environnant. L'œuvre à la Green Gallery expose l'ensemble des objets et de l'espace qui peut contenir aussi le spectateur. Morris tient compte de l'espace environnant en tant qu'œuvre même de manière différente de Judd qui le tient pour un soutien idéal se soumettant à l'œuvre⁹²⁹. L'aspect iconique de l'œuvre de Morris ne nous amène pas beaucoup à imaginer des sujets reproductifs à cause de son objectivité dispersée mais organique, alors que son aspect indiciel nous amène à nous imaginer jouant dans cet espace. En effet, nous organiserons une figure composée des objets, de la salle et de nous en figurant quelques scènes où nous jouons dans l'imagination perceptive. Ce qui nous trouble dans l'œuvre de Morris, c'est une sorte de théâtralité qui nous incite à participer à son œuvre, que Fried a souligné dans l'art minimal. Quant à Husserl, il explique de la représentation théâtrale comme suit : « Dans une représentation théâtrale, nous vivons dans un monde-d'imagination perceptive (*perzeptiver*)⁹³⁰ ». Dans l'œuvre de Morris, nous vivons de même dans un monde d'imagination perceptive, et nous visons à nous-mêmes

⁹²⁸ Robert Morris, « Note on sculpture », in *Minimal Art. A critical Anthology*, op. cit., p. 232 : « The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. »

⁹²⁹ D. Judd crée la Fondation Chinati à Marfa, Texas, en 1986. Cette fondation est un musée destiné à présenter des œuvres de Judd et celles de ses contemporains dans le meilleur environnement.

⁹³⁰ *PIS*, p. 486, [514-515].

en tant que partie de l'œuvre. Si nous prenons des œuvres de Buren qui accueillent des spectateurs dans leurs corps sculpturaux, par exemple *Les Deux Plateaux*, les *Cabanes éclatées*, *Le musée qui n'existait pas*, etc., il y a aussi une théâtralité qui introduit des spectateurs dans le jeu spatial comme pour l'œuvre de Morris. Cependant, ce qui caractérise *Les Deux Plateaux* par rapport à l'œuvre de Morris, c'est l'accentuation de la forme géométrique répétitive telle que la grille qui répète des carrés, les rayures, les colonnades, lesquelles nous amènent à jouer dans le monde géométrique métaphysique.

La Table 7 résume des comparaisons des deux travaux de Buren avec ceux de Judd et de Morris.

Table 7. Comparaison avec des œuvres minimalistes

	Objet	Mode de représentation	Caractère
<i>Affichage sauvage</i> Daniel Buren	Œuvre + Site	Présentatif > Représentatif	Géométrisation
<i>Les Deux Plateaux</i> Daniel Buren			Géométrisation Théâtralité
<i>Stack</i> Donald Judd	Œuvre+(Site)		Objectivité
L'installation (1964) Robert Morris	Œuvre + Site		Objectivité Théâtralité

c) D'autres œuvres *in situ*

Examinons d'autres œuvres *in situ*. Depuis la seconde moitié des années 1960, apparaissent de nombreux types d'œuvres *in situ*, le Land art tel que des œuvres de Walter De Maria, celles de Robert Smithson, celles de Richard Long, etc. (quelques auteurs sont issus de l'Art minimal), l'Art public tel que les œuvres de Claes Oldenburg, celles de Richard Serra, une partie de l'Art conceptuel telle que les œuvres de Barbara Kruger, celles de Jenny Holzer, etc. ou d'autres types d'œuvres telles que les œuvres de Christo et Jeanne-Claude, celles de

Tadashi Kawamata, etc. Les frontières de ces catégories ne sont pas clairement déterminées et chaque catégorie peut se superposer. En outre, le classement de la catégorie de l'artiste peut être modifié selon ses œuvres.

Prenons un exemple du Land art, *The Lightning Field* (Fig. 128) de Walter De Maria composé de 400 poteaux en acier inoxydable plantés en forme de grille sur un plateau désert au Nouveau-Mexique. Nous organisons la figure des poteaux sur le fond du terrain dans cette installation. Celle-ci peut nous éveiller deux types d'imaginations que nous avons étudiées plus haut. L'une est l'imagination reproductrice telle que la disposition quadrillée des poteaux qui nous fait imaginer des arbres droits sur le terrain sauvage en hiver, un terrain pour les observations météorologiques, un groupe de lances, etc. L'autre est l'imagination perceptive fondée sur un concept esthétique dans laquelle nous regardons cette installation en tant que telle en associant la lande ou la foudre à sa contiguïté. Du fait de l'objectivité abstraite de *The Lightning Field*, nous vivons cette œuvre dans un monde d'imagination perceptive plutôt que l'imagination reproductrice, comme nous vivons l'Art minimal dans la première. Dans sa représentation, le mode présentatif se montre plus fort que le mode représentatif. De plus, le paysage spectaculaire et inorganique manifeste une théâtralité à laquelle le spectateur doit remplir sa signification. Malgré son évocation du musée qui peut s'allier avec la position du travail *in situ* chez Buren, celui-ci critique le Land art sur deux points : l'un est un inconvénient à accéder aux « lieux infranchissables ». En effet, pour regarder *The Lightning Field*, on doit réserver la cabane en rondin située près de l'installation et traverser un long chemin. L'autre est « la tentation de faire de belles photos et de les exposer dans des musées⁹³¹ », ce qui fait paradoxalement retourner les auteurs de *Land art* aux musées. Le contexte du Land art, c'est-à-dire la nature choisie par l'artiste n'a primitivement pas d'utilité pragmatique, en revanche, le contexte du travail de Buren concerne le lieu urbain où gens vivent quotidiennement. À l'opposé de *The Lightning Field* qui montre principalement une modification artificielle de la nature, l'intervention des *Deux Plateaux* dans le lieu accompagne des questions sur la quotidienneté urbaine.

Examinons un exemple de l'Art conceptuel *in situ*, le travail *Truisms* (Fig. 132) de Jenny Holzer. C'est un collage du panneau lumineux sur lequel l'artiste a diffusé ses phrases fonctionnant à la fois comme symbole, icône et indice, appliqué sur un immeuble dans le

⁹³¹ *É II*, p. 1839.

quartier Times Square, à New York. La force du symbole langagier s'y manifeste remarquablement et tous les objets du site deviennent un fond sous la figure du symbole graphique. Nous regardons cette figure graphique même dans l'imagination perceptive en nous référant au contenu de la phrase qui accompagne une imagination reproductrice conceptuelle, par exemple « vos peurs les plus anciennes sont les pires ». Ce qui est caractéristique de ce travail, c'est un mélange de la figure visuelle des lettres, le concept de la phrase et une théâtralité dans la rue. La particularité de *Truisms* par rapport aux *Deux Plateaux* est la présence de la représentation symbolique qui diffuse des significations langagières.

Quant aux travaux de Christo et Jeanne-Claude, ceux-ci interviennent dans des bâtiments, des lieux urbains ou la nature par leur propre méthode de l'emballage. Dans *L'emballage du Reichstag* (Fig. 136), lors de sa rénovation, ils ont recouvert entièrement de tissu en polyester argenté le Palais du Reichstag qui abrite maintenant l'assemblée parlementaire de la République fédérale d'Allemagne. Ce travail d'emballage présente une nouvelle figure de ce Palais en rendant sa surface uniforme et lisse. Nous pouvons imaginer le Palais du Reichstag antérieur à son emballage, un château féérique, un bâtiment futuriste, etc. (imagination reproductrice), ou bien contempler la qualité de la forme et la couleur de cette œuvre (imagination perceptive). Ce à quoi l'emballage nous amène, c'est une abstraction de la réalité concrète en cachant sa vraie identité, et cette activité plastique produit une grande sculpture quasi figurative. Donc, par rapport aux *Deux Plateaux* par exemple, *L'Emballage du Reichstag* pose moins des questions sur son contexte et s'applique plus à l'apparition d'une nouvelle sculpture.

Pour résumer la représentation iconique, celle-ci consiste dans une organisation de figure/fond. Dans le cas de la peinture ou de la sculpture apparaît l'objet-image qui appartient déjà à un état de la représentation iconique. D'un côté, nous figurons le sujet-image qui correspond justement à l'objet-image ou à la chose-image de l'objet dans l'imagination perceptive activée par la prise de l'attitude esthétique. Parallèlement à cette figuration, il y a aussi un acte cognitif qui essaie de synthétiser la signification esthétique de l'objet en se référant à des connaissances. Cet acte remplit un aspect sémantique de la représentation. De l'autre, nous figurons le sujet-image par l'imagination reproductrice en organisant à la fois à nos expériences perceptives et à des connaissances en vertu de la ressemblance, de la

contiguïté ou de la convention. L'imagination reproductrice agit à la fois sur la perception et sur la cognition.

Chapitre 17. La décoration et l'architecture

La plupart des œuvres de Buren ont une relation avec l'architecture, au sens large, qui comprend aussi la rue, l'espace public, le monument, etc. Ses travaux sont souvent comparés avec la décoration par rapport à l'architecture. Dans ce chapitre, nous examinerons le rôle de la décoration relativement à l'architecture et des travaux de Buren de point de vue de la décoration. Nous étudierons tout d'abord la position de la décoration dans la peinture en nous référant aux discours sur le *parergon*. Puis, nous élargirons une recherche sur le rôle de la décoration dans une relation avec l'architecture. Enfin, nous analyserons des travaux *in situ* qui interviennent dans l'architecture du point de vue décoratif.

§ 1. La peinture et la décoration

En grec, le mot « *parergon* » signifie le hors-d'œuvre, c'est-à-dire premièrement un objet accessoire ou supplémentaire, deuxièmement ce qui est étranger ou contraire à une chose. En art, il correspond à l'idée d'ornement ou de décoration. On peut remarquer que malgré le fait que cette idée semble impliquer une position d'infériorité, la décoration donne souvent une plus grande valeur à l'objet auquel on l'applique. À la Renaissance, les peintures et les sculptures étaient considérées comme les ornements pour les cathédrales ou les églises.

a) Quelques discours concernant le *parergon*

Dans son *De pictura veterum*, traduit en anglais sous le titre de *The Painting of the Ancients*, Franciscus Junius (autrement nommé François du Jon), précurseur de la philologie allemande, mentionne le *parergon* que Quintilien définit comme étant « ce qui s'ajoute à l'œuvre pour l'orne⁹³² ». Ce disant, Junius évoque une anecdote rapportée par Pline l'Ancien.

⁹³² Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, dirigé par Keith Aldrich et al., Berkeley, Los Angeles & Oxford : University of California Press, 1991, p. 310 :
« *Parerga* are called such things, sayth *Quintilian*, as are added to the worke for to adorne it. »

L'anecdote, c'est que la réputation d'un tableau du peintre Protogène eut été dévaluée en raison d'un petit tableau accessoire :

Parmi les nombreux excellents monuments votifs qui ornaient la ville de Rhodes, la peinture de *Jalysus* était bien connue ; aussi la peinture du satyre était appuyée à une colonne, sur laquelle le tableau d'une perdrix était vu. Ce tableau d'une perdrix récemment accroché là-bas attira tellement les yeux de toute sorte d'hommes [...] De ce fait, Protogène trouva, en se vexant beaucoup, que l'on devait préférer le *parergon* à l'œuvre elle-même [...], et ôta cet oiseau.⁹³³

Ce qui est intéressant dans cette anecdote, c'est que même dans les temps anciens, il existait déjà des cas où l'on préférait l'ornement à l'œuvre principale. Cela implique que le *parergon* recèle une force de bouleversement. Dans un autre paragraphe de ce texte, Junius écrit que Protogène ajouta nombre de *parerga* de petites galères dans une autre peinture, qui se trouvait sous le porche du temple de Minerve. Ainsi, selon l'utilisation antique de ce mot, on peut trouver comme *parerga*, soit de petits motifs à l'intérieur d'une peinture, soit de petits tableaux ajoutés à une peinture, et dans les deux cas, le *parergon* appartient au même genre de l'art, c'est-à-dire la peinture.

Nous nous référons à un autre exemple de l'emploi de ce mot à l'époque moderne. Nicolas Poussin, peintre représentatif du classicisme au XVII^e siècle, considéra des *parerga* comme des figures accessoires dans un arrière-plan. Il décrit le tableau de *La Sainte Famille en Égypte* (Fig. 139) ainsi :

Je vous ai promis de vous déclarer les *parergues* qui sont au fond du dernier tableau que je vous ai fait. Voici ce que c'est. Une procession de prêtres [...] le porche [...] l'oiseau Ibin [ibis] [...] et cette tour, qui a le toit concave avec ce grand vase pour recueillir la rosée [...] J'ai mis en ce tableau toutes ces choses là pour délecter par la nouveauté et variété, et pour montrer que la Vierge qui est là représentée est en Égypte.⁹³⁴

⁹³³ F. Junius, *The Painting of the Ancients*, op. cit., p. 311 : « Among many excellent Donaries that did adorne the city *Rhodes*, the picture *Jalysus* was much renowned; a painted Satyr also standing neere a pillar, whereupon the picture of a Partridge was to de seene. The picture of partridge being newly hung there, drew the eyes of all sorts of men so much [...] *Protogenes* therefore funding himself much vexed, that the by-worke should be preferred before the worke it selfe, [...] did put out the bird. »

⁹³⁴ Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, dirigé par Anthony Blunt, Paris, Hermann, 2014, p. 168-169.

Ainsi, chez Poussin, le *parergon* renvoie à des figures accessoires dans un arrière-plan. Il sert à enrichir la description du fond qui soutient le sujet, comme composante immanente à la peinture. Autrefois, dans le domaine de la peinture, on utilisait le mot « *parerga* » pour signifier des composants secondaires. Pourtant, même si l'on peut distinguer, dans une certaine mesure, les éléments principaux et les éléments secondaires à l'intérieur de la peinture traditionnelle, par exemple celle d'histoire, il est difficile de classer ces deux éléments dans le cas de la peinture qui n'a pas forcément de sujet clair comme dans une peinture abstraite. Une hiérarchisation entre les deux dépend du point de vue, soit du sujet, soit de la forme, soit de l'expression, etc., et elle est considérée comme assez ambiguë. Par exemple, on peut compter les deux chérubins (*putti*) dans *La Madone Sixtine* de Raphaël (Fig. 140), d'un côté, pour les *parerga* du point de vue du sujet, mais de l'autre, pour les éléments essentiels qui introduisent une douceur et une distanciation dans ce tableau. Les fragments du journal dans la *Guitare* de Picasso qui ne concernent pas directement le sujet de la peinture peuvent être considérés comme des éléments essentiels pour manifester son style. De plus, la peinture en tant qu'elle se suffit à elle-même est essentiellement un *parergon*, si l'on admet l'idée qu'elle a pour objectif de produire de la beauté. Ainsi, la décoration demeure dans la peinture en tant qu'élément fondamental de la composition. Henri Matisse, qui identifie la décoration et la composition, constate qu'« un tableau devrait toujours être décoratif » et dit : « Expression et décoration ne sont qu'une seule et même chose, le second terme étant condensé dans le premier⁹³⁵. »

De manière plus problématique, Emmanuel Kant situe les *parerga* en marge des éléments constitutifs de la représentation, en les liant aux ornements. Il tourne ses yeux vers des éléments complémentaires qui ne sont pas des parties intégrantes de l'œuvre :

Même ce que l'on appelle des *ornements* (*parerga*), c'est-à-dire ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation entière de l'objet comme l'un de ses éléments constitutifs, mais simplement comme un ajout extérieur, et qui augmente la satisfaction du goût, ne parvient lui aussi néanmoins à remplir cette fonction que grâce à sa forme : c'est le cas, par exemple, des cadres des tableaux, des vêtements pour les statues, ou des colonnades autour des palais.⁹³⁶

⁹³⁵ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1992, p. 308.

⁹³⁶ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 205, [Ak, V, 226].

Il semble que des idées de Kant sur les *parerga* soient proches de la définition ordinaire de la décoration, qui est « complémentaire de l'existence fonctionnelle de l'objet⁹³⁷ », et qui cherche à créer sa forme par lui-même et parfois s'approprie des objets et des espaces par son ajout. Comme l'indique Jacques Derrida⁹³⁸, Kant fait correspondre l'*ergon* à l'élément intrinsèque et le *parergon* à l'élément extrinsèque. Mais que signifie l'élément intrinsèque de l'œuvre ? Une boîte d'allumettes collée sur une peinture n'est-elle pas l'élément intrinsèque ? Peut-on circonscrire clairement une œuvre en vertu de la différenciation de l'auteur, du style ou des matériaux ? La question sur l'élément intrinsèque comporte déjà un grand problème difficile à résoudre concernant le critère de la délimitation de l'œuvre. En outre, comme Derrida le fait remarquer⁹³⁹, les exemples des *parerga* de Kant manquent de cohérence. Car, quand bien même nous consentirions au fait que des cadres sont des *parerga* pour les tableaux, nous douterions que des vêtements des statues et des colonnades des palais soient des *parerga*. Les vêtements de *Judith et Holopherne* (Fig. 141), la sculpture de Donatello, n'appartiennent-ils pas aux éléments intrinsèques ? Le piédestal de cette statue n'est-il pas plutôt un élément extrinsèque du point de vue de son sujet ? Les colonnades du *Palais Brongniart* (Fig. 142) n'appartiennent-elles pas aux éléments intrinsèques ? Les chapiteaux, les reliefs sur le mur et les lambris de ce palais sont-ils plutôt des éléments extrinsèques, du point de vue de la fonction architecturale ? Mais si l'on prend le point de vue esthétique, ne sont-ils pas des éléments intrinsèques ?

b) La décoration intrinsèque et extrinsèque

Nous considérons ici, en synthétisant la notion grecque antique du *parergon* et celle de Kant, que les *parerga* ont deux aspects. À savoir que, d'un côté, ce qu'on appelle les *parerga* font partie intégrante secondaire de la représentation dans l'unité de l'œuvre du point de vue du sujet, comme un porche de Poussin. Mais, du point de vue esthétique, ils jouent éventuellement un rôle essentiel en tant que composante, comme les chérubins de Raphaël ou des collages de Picasso. De plus, la composition et le style de l'œuvre qui sont fondamentaux pour la représentation sont aussi considérés comme une décoration qui poursuit la belle forme.

⁹³⁷ *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 549.

⁹³⁸ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 64-66.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 66-74.

Il nous faut donc élargir la notion du *parergon* qui signifie une partie intérieure accessoire, en y ajoutant la fonction compositionnelle et expressive de la décoration. Nous appellerons cette notion élargie du *parergon* intérieur la décoration intrinsèque, et celle-ci coïncide presque avec l'œuvre. Dans le domaine de la peinture et de la sculpture qui se suffit à elle-même et n'a pas de fonctions utilitaires, la hiérarchisation des composantes par rapport à l'œuvre sous le point de vue thématique n'a pas de grand sens. La décoration intrinsèque se superpose presque sur l'œuvre.

De l'autre côté, les *parerga* sont des ajouts extérieurs, soit la même matière de l'œuvre, soit d'autres matières que l'œuvre, qui exposent leurs propres représentations comme les cadres pour la peinture, les piédestaux de la sculpture et les tapisseries dans l'architecture, et qui ne concernent pas forcément le sujet principal et la fonction de la première œuvre, mais qui tantôt jouent un rôle secondaire dans la représentation de la première œuvre, tantôt deviennent la raison d'être de celle-ci. Nous appellerons cette catégorie de la décoration la décoration extrinsèque.

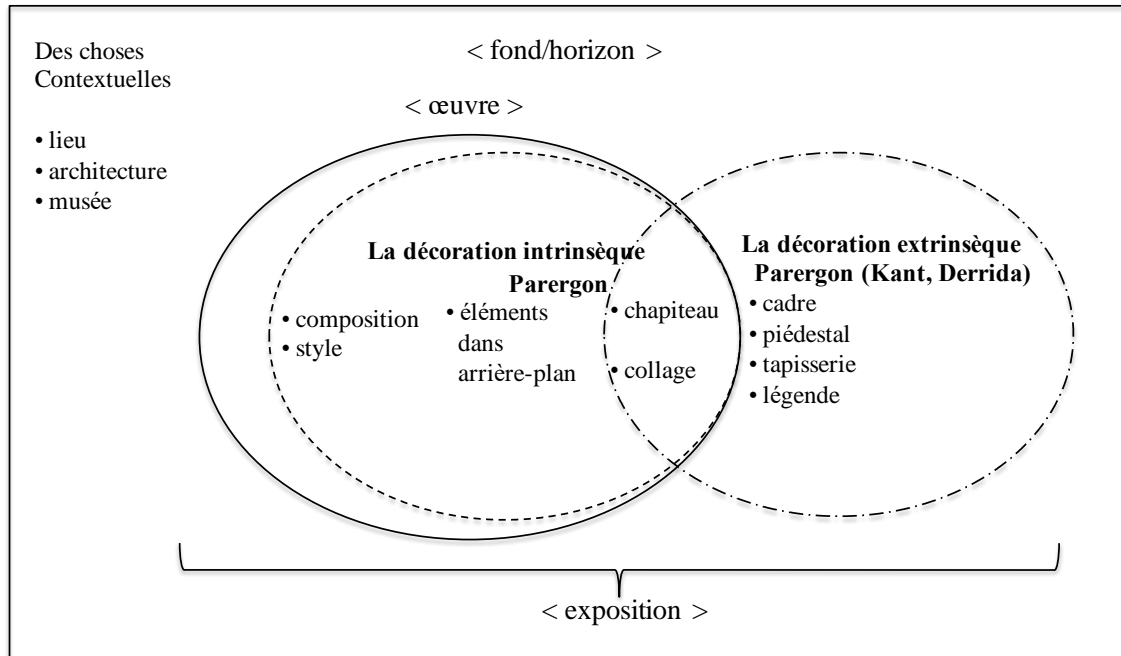
Si nous pensons aux chapiteaux des colonnes, du point de vue de la fonction architecturale ils appartiennent à la décoration extrinsèque. En revanche, du point de vue esthétique, ils appartiennent à la décoration intrinsèque. Derrida élargit la notion du *parergon* de Kant sans être limité par des idées de l'embellissement. Il dit du *parergon* :

Ni œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans, ni dehors, ni dessus, ni dessous, il [le *parergon*] déconcerte toute opposition, mais ne reste pas indéterminé et *donne lieu* à l'œuvre. Il n'est plus seulement autour d'elle. Ce qu'il met en place – les instances du cadre, du titre, de la signature, de la légende, etc. – ne laisse plus de déranger l'ordre interne du discours sur la peinture, ses œuvres, son commerce, ses évaluations, ses plus-values, sa spéculation, son droit et ses hiérarchies⁹⁴⁰.

Ces exemples suggèrent que la notion du *parergon* de Derrida consiste dans ce qui concerne la présentation de l'œuvre, plus précisément des choses intermédiaires et discursives pour l'exposition, en s'écartant des idées ordinaires de la décoration. Nous assignons cette notion du *parergon* à la décoration extrinsèque. Le Schéma 7 illustre deux types de décoration.

⁹⁴⁰ J. Derrida, *La vérité en peinture, op. cit.*, p. 14.

Schéma 7 : Deux types de décoration



Si nous considérons que la représentation de l'art consiste dans un certain sens en organisation de figures/fonds et que des fonds se composent de l'espace physique et corporel et des objets contextuels, on trouve des *parerga* que Derrida désigne aux alentours de la limite entre des figures et des fonds. Les *parerga* introduisent une hétérogénéité dans l'aire entre la représentation propre à l'œuvre et l'extérieur de celle-ci, et troublent l'identité de l'œuvre.

c) L'intervention décorative de Buren

Prenons une œuvre qui sert de support des autres œuvres en troublant leur contexte : le travail de Buren intitulé *l'Exposition d'une exposition : une pièce en sept tableaux* (Fig. 36-37) présentée dans le cadre de la *documenta 5* à Cassel en 1972. Buren a collé un grand rectangle de papier rayé, blanc écru sur blanc, sur mur de la section *Idée + Idée/Lumière* (son premier type du travail dans le Musée Fridericianum) et a recouvert six murs de cinq

autres sections (son deuxième type de travail dans la Neue Galerie)⁹⁴¹ par le même papier rayé sur lequel les autres artistes invités ont accroché leurs œuvres, par exemple le *Flag* de Jasper Johns, le *61 Pontiac* de Robert Bechtle, etc.

Ce deuxième type de travail se montre premièrement comme appartenant à la décoration extrinsèque pour les tableaux des autres artistes exposés dans les salles de la Neue Galerie. Le *Flag* de Johns ne peut plus se détacher indépendamment du mur du musée, du fait de la proximité du fond dont des rayures de Buren ont quasiment la même forme que le drapeau américain en opérant un tournant à 90 degrés. Les rayures de Buren décorent et redéfinissent à la fois le *Flag* et le mur du musée, de ce fait elles font prendre conscience au spectateur du contexte physique et institutionnel autour du tableau de Johns. L'intervention de Buren unit les six salles dont les thèmes sont différenciés par les organisateurs en vertu du même papier rayé en mettant en question les classements des œuvres exposées.

Deuxièmement, la décoration extrinsèque pour l'œuvre de Johns, produite par l'œuvre de Buren, essaie de devenir une décoration intrinsèque pour la première, en la mettant en abyme de la peinture, en essayant de se l'approprier ou en unifiant les deux œuvres. La deuxième trouble ainsi la limite de la première.

Troisièmement, le travail de Buren pose des questions sur son statut entre « la décoration » et « l'œuvre d'art ». Le premier type de travail de Buren au musée Fridericianum est considéré comme une œuvre, alors que le deuxième type de travail à la Neue Galerie est considéré comme une décoration du mur. Cependant, cette interprétation semble tellement ambiguë que nous pouvons aussi interpréter le travail de Buren de manière inverse : le premier type comme une décoration et le deuxième type comme une œuvre. L'artiste se demande si c'est « une peinture dans un hall et de la tapisserie dans l'autre⁹⁴² ». Son intervention relativise leurs relations. Évidemment, nous pouvons voir le papier rayé en tant qu'œuvre et ainsi les deux œuvres sont censées être juxtaposées sur le mur dans le cas du tableau de Johns. Enfin plus profondément, nous pouvons imaginer une interaction entre les deux peintures. Selon Jean-Louis Déotte, l'aspect décoratif du travail de Buren vise à « renverser le rapport hiérarchique constitutif de l'esthétique classique, de remettre la ligne de partage entre des

⁹⁴¹ Les cinq sections de la Neue Galerie (le nombre en parenthèse signifie celui de la salle) : *Imagerie pieuse* (1), *Propagande politique* (1), *Art des malades mentaux* (1), *Réalisme* (2), *Mythologies individuelles* (1), cf. *É I*, p. 552.

⁹⁴² *É I*, p. 375.

œuvres majeures et des œuvres mineures en cause⁹⁴³ ». À propos de la décoration par rapport à son travail, Buren explique son ambiguïté par la phrase suivante :

J'ai souvent joué sur les ambiguïtés de travaux fonctionnels et artistiques et j'aimerais maintenir ces ambiguïtés, ces frontières mobiles et floues dans presque tout ce que je fais. Par exemple, j'ai fait de travaux qui sont des stores ou des rideaux. On peut les voir comme tels, mais on peut aussi les voir comme peintures ou sculpture. Là, c'est toucher à une frange où s'introduit ce que l'on peut appeler le décoratif.⁹⁴⁴

Enfin pour lui, « le décoratif, au sens noble du terme, me semble absolument fondamental dans l'art⁹⁴⁵ ».

§ 2. L'architecture et la décoration

a) La fonction et la qualité sensible

John Ruskin divise l'architecture en deux types : l'un appartient au bâtiment-maison (en anglais, *house-building* ou *ship-building*⁹⁴⁶), c'est-à-dire une construction qui est conçue par référence à son utilité ; l'autre, une vraie architecture, appartient aux beaux-arts qui gardent une sorte d'immortalité, ou bien de divinité en reflétant la nature. Le deuxième type serait réalisé par la participation de la peinture et de la sculpture qui constitue l'ornementation de l'architecture. Ruskin déclare que « L'ornementation est ainsi une partie principale de l'architecture, considérée comme un sujet des beaux-arts⁹⁴⁷. » Pour lui, l'ornement devrait chercher à exprimer ou à adopter la beauté d'objets naturels, étant soumis au mode de la convention artistique à cause de la couleur abstraite, de la subordination à des services de certains systèmes et de limitation de matériaux⁹⁴⁸. La valeur esthétique de Ruskin, qui favorise

⁹⁴³ *É I*, p. 1799.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1060.

⁹⁴⁵ *AS*, p. 119.

⁹⁴⁶ John Ruskin, *The works of John Ruskin, Volume XII : Lectures on architecture and painting, etc.*, dirigé par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, London : George Allen, 1904, p. 84.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 84 : « Ornamentation is therefore the principal part of architecture, considered as a subject of fine art. »

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 93-95.

l'architecture gothique, consistait dans l'expression de la beauté de la nature et il considérait l'architecture comme ayant la fonction à la fois utilitaire et artistique.

Par contre, le fonctionnalisme en architecture revendiqué dans la première moitié du XX^e siècle « voit une source de beauté dans l'adaptation de la forme à la fonction⁹⁴⁹ » en soutenant la technologie qui développe l'architecture moderne. Cette idée est bien formulée dans une phrase de l'architecte américain Louis Sullivan : « La forme suit toujours la fonction⁹⁵⁰. » Ensuite, Adolf Loos a accusé dans son ouvrage, *Ornement et crime*, la décoration comme un crime du fait qu'elle oblige les ouvriers aux travaux durs et mal payés. Quant à Mies van der Rohe, il utilisait le mot « *less is more* » comme sa devise. En outre, Le Corbusier a déclaré un nouveau courant de l'architecture dans l'ouvrage *Vers une architecture* :

L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps. Étudier la maison pour homme courant, « tout venant », c'est retrouver les bases humaines, l'échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type ; l'émotion-type⁹⁵¹.

Il qualifie la maison de « machine à habiter ». Quant à l'émotion architecturale, l'architecte explique que « c'est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière⁹⁵² ». En outre, il admire la forme simple et géométrique et l'espace pour la lumière. Ainsi, dans les principes de l'architecture moderne, la partie décorative de l'architecture s'est fondue dans la forme simple fonctionnelle, de ce fait la décoration semble apparemment exclue de l'architecture ayant une conception traditionnelle à l'égard de la décoration. Originellement, la première notion fonctionnaliste d'Augustus Pugin s'est conciliée avec l'ornement. Il affirme qu'« il ne doit y avoir aucun trait à un bâtiment qui ne soit nécessaire à la commodité, à la construction ou à la convenance », de même que « tous les ornements doivent consister en enrichissement de la construction essentielle du bâtiment⁹⁵³ ». Cependant,

⁹⁴⁹ *Vocabulaire d'esthétique, op. cit.*, p. 754.

⁹⁵⁰ Louis Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered," *Lippincott's Magazine* 57, March 1896, p. 408 : « form ever follows function ».

⁹⁵¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, 1995, I-II.

⁹⁵² *Ibid.*, V.

⁹⁵³ Augustus Pugin, *The true principles of pointed or Christian architecture : set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, London : Henry Bohn, 1853, p. 1. « there should be no features about a building which are

le fonctionnalisme en architecture moderne réduit la décoration à la forme géométrique, sous le point de vue de l'économie, de l'efficacité, et du goût de simplicité.

b) La décoration inavouée (*canard*) et la décoration ajoutée (*hangar décoré*)

À la fin des années 1970, Robert Venturi revalorise la décoration. Il dénonce la contradiction entre ce que les théories de l'architecture moderne ont visé, c'est-à-dire l'« esthétique de l'ingénieur⁹⁵⁴ » qui exclut les typologies décoratives du passé, et ce qu'elles ont réalisé, c'est-à-dire des icônes industrielles qui dissimulent leur « symbolisme (le processus-industriel-cubiste) inavoué⁹⁵⁵ ». Il analyse ce phénomène comme suit :

Quand les architectes modernes abandonnèrent vertueusement l'ornement sur les bâtiments, ils dessinèrent inconsciemment des bâtiments qui *étaient* eux-mêmes des ornements.⁹⁵⁶

Venturi soutient que la décoration est fondamentale dans l'architecture, et il constate que dans l'architecture, « les langages formels et les systèmes associatifs sont inévitables et bons⁹⁵⁷ » et que l'architecte doit être conscient du symbolisme immanent à son architecture. Il existe toujours la décoration dans la manière, soit du « symbolisme implicite “connotatif” », soit du « symbolisme explicite “dénotatif”⁹⁵⁸ ». Dans le premier cas, « les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programme sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble ». Il appelle ce type du « bâtiment-devenant-sculpture » le « *canard*⁹⁵⁹ » (par exemple, le restaurant *Big Duck*, Fig. 143). Dans le deuxième cas, « les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme » et « l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux ». Il appelle ce type le « *hangar décoré*⁹⁶⁰ » (par exemple : *Guild House*, un logement quaker pour personnes âgées conçu par

not necessary for convenience, construction, or propriety », « all ornament should consist of enrichment of the essential construction of the building »

⁹⁵⁴ Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. XVII.

⁹⁵⁵ Robert Venturi et al., *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles, Mardaga, 2014, p. 144-145.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁶⁰ R. Venturi et al., *L'enseignement de Las Vegas*, op. cit., p. 97.

Venturi et Rauch à Philadelphie, Fig. 144). Selon Venturi, la cathédrale gothique est considérée comme à la fois un *canard* et un *hangar décoré*, et le palais italien, par exemple le Palais Farnèse, est seulement considéré comme un *hangar décoré*. En revanche, étant comparée à l'art expressionniste abstrait, l'architecture moderne qui manifeste un symbole du fonctionnalisme avec un caractère héroïque est critiquée comme un *canard inavoué*. En reconnaissant les valeurs de ces deux sortes d'architectures, Venturi soutient le style *hangar décoré* plutôt que le style *canard* de l'architecture moderne, en raison de la pertinence du premier pour notre temps après les années 1960 si l'on le compare au Pop art. Pourtant, après les années 1980, les nouvelles tendances en architecture, par exemple le déconstructivisme, le régionalisme critique, etc., permettent de multiplier sa forme. Par la suite, nous voyons aujourd'hui de nombreux styles *canards avoués* de l'architecture.

Pour l'architecture, du point de vue de la fonction utilitaire, des ornements sont toujours des éléments secondaires et censés être des décorations extrinsèques. Par contre, du point de vue esthétique, ils sont des éléments fondamentaux comme décoration intrinsèque. La décoration inavouée et la décoration ajoutée, elles font toutes les deux fondamentalement partie de la décoration intrinsèque sous ce point de vue, et plus précisément la première se fonde inconsciemment dans la fonction de l'architecture, alors que la deuxième cerne la ligne de partage entre la fonction et la décoration dans l'architecture. De plus, nous pouvons ajouter la décoration avouée qui se fonde consciemment dans la fonction de l'architecture.

c) L'architecture et le travail *in situ* de Buren

Prenons des exemples du travail *in situ* qui intervient au sein de l'architecture, en montrant un aspect décoratif en tant qu'ajout venu de l'extérieur. Premièrement, *L'Observatoire de la lumière*, l'exposition de Buren à la Fondation Louis Vuitton à Paris en 2016 (Fig. 97). Ce travail *in situ* dispose « en quinconce des filtres colorés formant un damier⁹⁶¹ » sur l'architecture de cette Fondation conçue par Frank Gehry. Treize couleurs des filtres photographiques collés sur les voiles en verre et leurs projections lumineuses sur

⁹⁶¹ Cat. exp., Daniel Buren, *L'Observatoire de la lumière*, Fondation Louis Vuitton, Beaux arts/TTM éditions, 2016, p. 4.

l'intérieur et le pourtour de l'architecture, qui changent selon le temps et la saison, attirent les regards.

D'un côté, ce travail, considéré comme à la fois une peinture et une sculpture, est exposé au musée de Louis Vuitton en empruntant le volume de son architecture. Dans ce cas, l'architecture fait partie de cette œuvre et joue un rôle de la décoration intrinsèque en étant contrainte de supporter les couleurs et en donnant le relief de sa forme à l'œuvre. En même temps, le musée offre le fond pour exposer l'œuvre de Buren dans un contexte environnemental, la forêt de Boulogne-Billancourt.

De l'autre, nous pouvons voir que l'architecture de Gehry est géométriquement colorée avec une transparence et une variété. D'abord, l'architecture manifeste déjà une décoration en elle-même par rapport à l'environnement. D'après la terminologie de Venturi, nous pouvons dire qu'elle appartient à un type du canard intentionnel. Elle ne manifeste pas de propagande doctrinale ni symbolise le vocabulaire de l'architecture industrielle, mais elle manifeste un volume original résulté de la poursuite de la forme. Selon Gehry, la forme de l'architecture a été inspirée par le bois de Boulogne, en se référant à un voilier et à la verrière du Grand Palais⁹⁶². Cette expression de la forme par l'architecte, libre du fonctionnalisme architectural, demeure dans son volume lui-même. L'intervention de Buren qui ajoute des couleurs à ce volume est considérée comme une décoration extrinsèque, qui devient intrinsèque provisoirement. Cette décoration trouble le statut architectural utilitaire par une accentuation de l'abstraction issue de la couleur et de la forme géométrique, et s'engage dans le biais artistique de l'architecture. La couleur et la forme de décoration approchent l'architecture de la forêt en évoquant une peinture pour que la forêt serve d'arrière-plan paysagé. Dans tous les cas, Buren détourne la fonction et la forme massive de l'architecture muséale sur une partie intégrante de son œuvre d'art.

Si nous prenons deuxièmement *Une enveloppe peut en cacher une autre* en 1989 (Fig. 76), l'intervention qui entoure le Musée Rath conçu par Samuel Vaucher des trois murs triangulaires composés de tubes noirs et de tissu blanc, et qui incorpore en même temps dans ce Musée ses dix cabanes éclatées, les travaux des formes des boîtes découpées, ce travail *in*

⁹⁶² *La Fondation Louis Vuitton par Frank Gehry : une architecture pour le XXIe siècle*, Paris, Fondation Louis Vuitton, 2014, p. 18.

situ, une sorte de la décoration extrinsèque ajoutée, donne un exemple qui amène un changement du contexte autour de l'architecture.

Au sujet de la décoration, nous pouvons la classer en deux catégories en nous référant à l'histoire du mot *parergon* : l'une est la décoration intrinsèque et l'autre est la décoration extrinsèque. Pour ce qui est de la première, elle n'est pas forcément l'élément secondaire, et nous estimons qu'elle joue un rôle essentiel. Quant à la deuxième, elle intervient simultanément dans l'œuvre et son contexte par l'hétérogénéité et essaie de devenir première sous le regard du spectateur.

Pour l'architecture qui a l'aspect à la fois fonctionnel et artistique, sa forme ne peut pas échapper à la décoration, même si nous ne voyons que la fonction utilitaire. L'architecture se réfère forcément à la typologie formelle du passé. Si nous abordons le travail *in situ* de Buren, qui intervient l'architecture en tant que décoration extrinsèque, nous voyons bien qu'il trouble la fonction architecturale en empruntant son volume, et qu'il transforme aussi le contexte régional et institutionnel autour de l'architecture.

Conclusion

Les travaux de Buren sont parfois catégorisés dans l'art conceptuel au sens large, du fait qu'ils nous amènent à faire penser au contexte réel où ils s'appliquent. Le *Seven Ballets in Manhattan* nous fait poser des questions sur l'intention, le message et les circonstances, de ce défilé de cinq personnes portant des pancartes avec des rayures. En l'occurrence, des questions du spectateur ne sont pas généralisées et elles reviennent toujours au fait de cette manifestation réelle. Ce n'est pas le musée qui limite les thèmes de ce travail, mais c'est le spectateur qui limite des figures du travail dans un champ visuel, des connaissances à se référer, des circonstances à thématiser. Cette limitation dépend du spectateur qui prend conscience de ce travail, du lieu concerné et de lui-même dans ce lieu. Husserl argue que l'attitude esthétique consiste en limitation thématique de l'objet dans la perception. Aussi « la lecture » du travail de Buren qui n'est préalablement pas déterminée et que l'artiste confie au spectateur est différente à la notion de l'Art conceptuel au sens étroit du terme que Kosuth définit et qui réclame l'idée conceptuelle pure et autonome en tant que raison d'être de l'art au détriment de « l'information extérieure ». Cette notion renferme au point du départ une antinomie en écartant la plasticité du phénomène qui soutient l'art toujours fondamentalement. C'est pourquoi Buren met « le concept » en garde dès le début de sa carrière en critiquant un faux semblant de l'élimination de l'objet dans certaines propositions de l'Art conceptuel dans l'un de ses premiers textes, « mise en garde ». Quant à l'aspect conceptuel dans les travaux de Buren, il consiste à faire penser au spectateur, par la force du visible, à sa proposition plastique, notamment au lieu agencé, qui n'a pas de réponses fixées. C'est un questionnement destiné au spectateur, ce qui l'introduit dans sa « lecture », provoqué en vertu de la défamiliarisation visuelle.

Dès le début de sa carrière, Buren conteste invariablement l'autonomie de l'œuvre d'art. Rappelons-nous le sujet d'étude en voyage que jeune Buren a abordé à l'âge de 19 ans. Il s'agit de l'art des muralistes mexicains. La peinture murale liée à la construction architecturale est essentiellement contextuelle. Le mouvement du muralisme mexicain était en plus fortement lié à la situation sociale et politique de cette époque-là. Buren partage le point de vue des muralistes qui prêtent de l'importance au contexte physique, culturel et social.

Ce qui pose des problèmes dans la notion chez Kosuth, c'est de tenter d'effacer le monde de la perception en éliminant les objets et les contextes, pour saisir purement le concept situé dans le domaine cognitif. En réalité, aucune œuvre d'art ne peut échapper physiquement au contexte réel. D'un côté, il y a des phénomènes concrets dans la proposition artistique, de l'autre il y a des interprétations mentales sur cette proposition qui peuvent opérer des limites thématiques. Kosuth souhaite neutraliser le premier côté en s'appuyant sur le langage, mais ce dernier est aussi du phénomène concret et sans celui-ci on ne peut pas passer à l'interprétation mentale. En revanche, Buren souligne le rôle du contexte dans le fait visuel qui suscite la lecture dans l'acte cognitif. Toutefois, nous prenons une distance sur ce sujet, parce que l'acte mental qui peut écarter de la reconnaissance contextuelle est capable d'engendrer un état de quasi-autonomie de l'objet dans un esprit, telle une icône qui est de la priméité. Nous pouvons voir consciemment ou intuitivement une œuvre comme celle qui est autonome en invalidant son contexte extérieur, à part l'intention de l'artiste, du conservateur et du galeriste. C'est une quasi-autonomie du sujet de spectateur plutôt que celle de l'œuvre. Il peut y avoir « la perception sauvage » ainsi que « la perception culturelle », comme le remarque Merleau-Ponty. La première peut ignorer des informations extérieures pour percevoir l'objet intuitivement. Dans une œuvre, nous organisons une figure dont la relation avec son objet consiste en priméité, en secondéité ou en tiercéité. Dans la priméité qui ne peut avoir aucun rapport avec quelque chose d'autre, la figure apparaît en tant qu'icône, c'est-à-dire en tant qu'objet autoréférentiel. Ce qui se caractérise dans un travail de Buren, c'est un détachement de la vue plutôt qu'une indication du lieu. Une unité de la vue composée des rayures et d'objets réels peut apparaître comme icône, en d'autres termes, objet-image sans position effective.

Dans l'*Affichage sauvage*, on tient parfois les bandes de Buren pour un ready-made et la transformation du lieu pour une appropriation pratiquée par l'artiste. Cependant, ces deux interprétations sont loin de l'intention de l'artiste. D'abord, la forme géométrique générale n'est pas l'article ordinaire, même si cette forme est fréquemment utilisée dans la vie quotidienne. Ensuite, deux extrêmes bandes blanches de toutes les rayures utilisées dans ses travaux sont peintes en blanc, ainsi ses rayures ne sont-elles pas le ready-made au sens strict du terme. Le choix du ready-made dans le *Pop art* implique souvent une approbation d'un état des choses, par contre les rayures de Buren mettent en cause une situation concrète en la visualisant. L'artiste est assez critique sur « l'acceptation du monde tel qu'il est ». Il prend

aussi de la distance à la notion d'appropriation provenue du choix d'un ready-made. Selon Buren, son intervention dans un espace ne vise pas à l'appropriation qui signifie une possession entière et éternelle de quelque chose de quelqu'un d'autre. En guise d'appropriation, il emploie le mot « emprunt » en soulignant un statut éphémère de ses travaux.

Les rayures de Buren attirent nécessairement notre regard grâce à sa simplicité rectangulaire répétitive et à son contraste de la couleur et du blanc, de sorte que notre attention se focalise aussitôt sur elles. Mais en même temps, notre attention se distribue sur le champ visuel, du fait de la vue défamiliarisée par la juxtaposition des rayures géométriques et d'objets concrets. Nous nous attardons à circonscrire une figure holistique dans la proposition plastique de Buren sur un fond de réel. Aussi trouvons-nous deux états de l'attention dans un travail de Buren : une concomitance de l'attention focalisée et de l'attention distribuée qui nous amène à nous faire surcharger nos perception et cognition. En l'occurrence, nous vivons dans une expérience esthétique, même si nous ne pouvons pas saisir la signification du travail.

Lyotard écrit : « Il se pourrait que le travail de Buren ne soit fait de rien d'autre que d'expérimentations sur ces banalités [les banalités de la théorie gestaltiste de la perception visuelle]. » Nous aussi approuvons que la représentation du travail de Buren consiste dans l'organisation de figures/fond par l'intermédiaire du spectateur qui s'y incorpore. Or, dans un arrangement de la forme géométrique et d'objets réels proposé par Buren, il n'y aurait pas de figure préalablement déterminée. Il peut y avoir plusieurs types de figure/fond que le spectateur limite et organise dans un horizon de réalités. Il finira pourtant par organiser une unité de figures, c'est-à-dire un ensemble de formes rayées et de formes d'objets concrets en tant qu'objet-image iconique plutôt que chose-image indicielle en vertu de l'iconicité de la forme géométrique. En outre, le spectateur peut viser un sujet-image soit dans l'imagination reproductrice, soit dans l'imagination perceptive en invalidant la réalité effective, ou bien il peut percevoir les choses-image avec une catégorisation cognitive, qui peuvent appartenir à la représentation iconique.

D'après Buren, l'outil visuel « n'est jamais à voir en soi ni pour-lui-même ». Il prétend que le spectateur doit regarder ses rayures comme moyen optique pour voir autour d'elles sans avoir intérêt à elles-mêmes. Parce que voir l'objet en soi, cela est pour lui une façon de voir institutionnalisée par l'histoire de l'art et qu'il a l'intention de la renverser. Son constat est

toujours cohérent, et même il prétend que la visualité est égale à l'absence de la peinture. Il oppose la visualité à l'iconicité des rayures. Néanmoins, il ne s'oppose pas à ce que l'on voie un ensemble de ses rayures et d'objets du lieu en tant qu'objet visé. En effet, nous trouvons dans cet ensemble une sorte de géométrisation du lieu par la forme rayée. En l'occurrence, il y aurait deux manières de voir l'ensemble : l'une est de le voir en tant que chose-image avec la position effective, c'est-à-dire en tant qu'indice, l'autre est de le voir en tant qu'objet-image sans position effective, c'est-à-dire en tant qu'icône. La position de Buren favoriserait la première manière. Cependant, si l'on voit l'ensemble de la vue en soi, cela semble ne pas provenir de la convention culturelle, mais de l'intuition sauvage. Suivant nos expériences, nous considérons la deuxième manière de voir l'ensemble de la vue comme icône est défendable.

De nombreux critiques d'art notent l'aspect décoratif dans les travaux de Buren. À propos de la décoration, nous trouvons ses deux aspects au travers de la consultation de la notion du *parergon* : ce sont la décoration intrinsèque et la décoration extrinsèque. La décoration joue un rôle secondaire dans la représentation du sujet de l'œuvre, mais elle peut éventuellement jouer un rôle essentiel dans la représentation de l'œuvre. La composition et le style de l'œuvre qui sont fondamentaux pour la représentation sont aussi considérés comme une décoration qui poursuit la belle forme. Il faut donc légitimement reconnaître le rôle compositionnel et expressif de la décoration. À cette notion élargie du *parergon* intérieur correspond la décoration intrinsèque qui coïncide presque avec l'œuvre. Dans le domaine de la peinture et de la sculpture, la décoration intrinsèque se superpose presque sur l'œuvre.

Par ailleurs, les décorations sont ordinairement considérées comme ajouts extérieurs qui exposent leurs propres représentations, tels un cadre de la peinture, des tapisseries dans l'architecture, etc., et qui ne concernent pas forcément le sujet principal de la première œuvre, mais qui peuvent éventuellement devenir la raison d'être de celle-ci. La notion de *parergon* chez Derrida qui désigne des choses intermédiaires et discursives pour « donner lieu à l'œuvre » élargit la notion de décoration extrinsèque, qui peut fixer ou bien bouleverser l'œuvre attachée. Une intervention de Buren par rapport à l'architecture, à la construction urbaine ou à l'espace public est considérée comme une décoration extrinsèque qui leur ajoute de nouvelles valeurs. Mais elle ne se limite pas à être une addition plastique. Elle transforme totalement le corps emprunté en autre chose en devenant décoration intrinsèque.

Comme le plateau oblique des *Deux Plateaux* indique le sous-sol de la cour d'honneur de Palais-Royal et que le travail *Les Formes : peintures* révèle les envers de quelques tableaux des collections permanentes du Centre Pompidou, tel *L'œil cacodylate* de Francis Picabia, le travail de Buren met en avant « le supposé invisible » par l'application de ses rayures. L'artiste arrange le visible tiré de l'invisible dans un espace de son travail. Cependant, les rayures manquent de significations concrètes sauf pour leurs qualités visuelles géométriques. Comme Lyotard l'explique sur ce point⁹⁶³, c'est le spectateur qui dit réflexivement ce qu'il y a dans un travail de Buren en orientant l'aspect ludique du travail. Le travail de Buren fait prendre conscience au spectateur de ce travail, de ce qui est scruté, c'est-à-dire du lieu qui devient visible et du spectateur lui-même qui se transforme en composante de la représentation du travail.

⁹⁶³ Cf. la note 332 ci-dessus.

Bibliographie

1. Catalogues raisonnés de Daniel Buren

BOISNARD, Annick, BUREN, Daniel, *Daniel Buren 1997/1999*, catalogue raisonné chronologique tome XIII, Centre national d'art Georges Pompidou, 2002.

BOISNARD, Annick, BUREN, Daniel, *Daniel Buren 1964/1966*, catalogue raisonné chronologique tome II, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2000.

BOISNARD, Annick, BUREN, Daniel, *Cabanes éclatées 1975/2000*, catalogue raisonné thématique volume 2, Le Bourget, 2000.

BUREN, Daniel, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne : Art édition, 1988.

2. Catalogues d'exposition et ouvrages sur l'exposition de Daniel Buren

Cat. exp., *L'Observatoire de la lumière*, Fondation Luis Vuitton, Paris, 11 mai 2016-2 mai 2017, Paris, Beaux Arts/TTM éditions, 2016.

Cat. exp., *Libretto, Daniel Buren : Une fresque*, Bozar, Bruxelles, 22 février-22 mai 2016, Bruxelles : Borgerhoff & Lamberights et Bozar Books, 2016.

Cat. exp., *Les Flèches, travail in situ et en mouvement ; Cabanons Buren Cirque*, Musée de Picardie, Amiens, 20 juin-31 octobre 2015, Paris, Bernard Chauveau, 2015.

Cat. exp., *Comme un jeu d'enfant*, Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg, 13 juin 2014-08 mars 2015, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, 2014.

Cat. exp., *Excentrique(s) in Monumenta 2012*, Grand Palais, Paris, 9 mai-21 juin 2012, Réunion des musées nationaux, 2012.

Ouvrage sur deux expositions, *Travaux in situ 2010-2011, Échos*, Pompidou-Metz, Metz, 6 mai-9 septembre 2011/*Architecture, contre-architecture : transposition*, Mudam, Luxembourg, 8 octobre 2010-22 mai 2011, Metz : Centre Pompidou-Metz, 2012.

Cat. exp., *Allegro Vivace*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 11 février-22 mai 2011, Köln : W. Köing, 2011.

Cat. exp. (Paris, 2010), *Daniel Buren & Alberto Giacometti : œuvres contemporaines 1964-1966*, galerie Kamel Mennour, Paris, 29 avril-24 juillet 2010, Paris, Kamel Mennour, 2010.

Ouvrage sur l'exposition, *Le Musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, Paris, 25 juin-23 septembre 2002, Paris, Éditions Xavier Barral, 2010.

Cat. exp., *The Buren Times in The eye of the storm*, Solomon Guggenheim Museum, New York, 24 mars-8 juin 2005, New York : Guggenheim Museum Publications, 2005.

Cat. exp., *Transitions : works in situ*, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, 28 juin-31 août 2003, Toyota : Toyota Municipal Museum of Art, 2003.

Cat. exp., *Transparence de la lumière*, Art Tower Mito, Mito, 8 août-10 novembre 1996, Mito : Mito Geijutsukan Gendai Bijyutsu Senta, 1996.

Cat. exp., *Arguments topiques*, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 17 mai-29 septembre 1991, Bordeaux : capcMusée d'art contemporain, 1993.

Cat. exp., *Points de vue*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 6 mai-12 juin 1983, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.

Ouvrage sur l'exposition, *Les Couleurs : sculptures/Les Formes : peintures*, Centre Pompidou, Paris, 1 juin-août 1977, Paris, Centre Georges Pompidou & Halifax : The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

Cat. exp., *PH Opéra*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, janvier 1974-septembre 1977, Bruxelles : Daled & Gevaert, 1977.

3. Textes de Daniel Buren et entretiens

BUREN, Daniel, *Les grands entretiens d'artpress : Daniel Buren*, Paris, artpress, 2015.

BUREN, Daniel, *Les Écrits I-II*, Paris, Flammarion, 2012-2013.

BUREN, Daniel, *Histoire du Palais-Royal : Les Deux Plateaux Daniel Buren*, Arles : Actes Sud, 2010.

BUREN, Daniel et al., *Daniel Buren : mot à mot*, Paris, Centre Pompidou ; Paris, La Martinière, Paris, Xavier Barral, 2002.

BUREN, Daniel, *Au sujet de...*, Paris, Flammarion, 1998.

BUREN, Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y montrer ?* Paris, Sens & Tonka, 1998.

BUREN, Daniel, *Les Écrits (1965-1990) I-III*, Bordeaux : capcMusée d'art contemporain, 1991.

BUREN, Daniel, PARMENTIER, Michel, *Propos délibérés*, Villeurbanne : Art édition, 1991.

4. Ouvrages et articles sur Daniel Buren

1) Ouvrages

- BONN, Sally, *Les mots et les œuvres : des artistes écrivent (Daniel Buren, Robert Morris, Michelangelo Pistoletto)*, Paris, Seuil, 2017.
- CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA : The MIT Press, 1993.
- Histoire du Palais-Royal : Les Deux Plateaux Daniel Buren*, Arles : Acte sud, 2010.
- JAILLET, Florence, *Les écrits de Daniel Buren et la réception de son œuvre*, Thèse, Université Grenoble 2, Vol. 1, 2006.
- LAURENT, Thierry, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre, 2002.
- LELONG, Guy, *Buren*, Paris, Flammarion, 2012.
- LELONG, Guy, *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, 2001.
- LYOTARD, Jean-François, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren. What to Paint? Adami, Arakawa, Buren*, trad. par HUDEK, Antony et al., Leuven : Leuven University Press, 2012.
- LYOTARD, Jean-François, *Le travail et l'écrit chez Daniel Buren : une introduction à la philosophie des arts contemporains*, Limoges : NDLR, 1982.
- MOLLARD, Claude, *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand 1981-2002*, Paris, PUF, 2015,
- NURIDSANY, Michel, dir., *Daniel Buren au Palais-Royal : "Les deux plateaux,"* Villeurbanne : Art édition, 1993.
- POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu*, Genève : Mamco, 2008.
- Restauration des Deux Plateaux, sculpture in situ de Daniel Buren dans la cour d'honneur du Palais-Royal*, Paris, Oppic, 2011.

2) Articles

- ALBERRO, Alexander, « The Turn of the Screw : Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition », *October*, Vol. 80, Spring 1997, The MIT Press, p. 57-84.
- ALBERRO, Alexander, and M. ALTER, Nora, « Mettre en scène le politique : répétition, différence et les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren », *CÉ*, p. 7-12.

- ALBERRO, Alexander, and M. ALTER, Nora, « Staging the Political : Repetition, Difference, and Daniel Buren's Cabanes Éclatées », *Grey Room*, No. 40, Summer 2010, Cambridge, MA : The MIT Press, p. 6-23.
- BUCHLOH, Benjamin, « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, Vol. 55, Winter 1990, p. 105-143.
- CARUANA, Françoise, « 'Origin' in the Peircean Interpretation of a Painting », *Peirce and Value Theory*, dirigé par Herman Parret, Amsterdam et Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1994, p. 313-333.
- CASCARO, David, « Les "Colonnes" de Buren une crise politico-artistique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 59, July-September 1998, p. 120-128.
- CHAPON, Benjamin, « Monumenta : Daniel Buren soigne le sol de sa partition », *20 minutes*, 10 mai 2012.
- CRIMP, Douglas, « The End of Painting », *October*, vol. 16, Spring 1981, The MIT Press, p. 69-86.
- CRIMP, Douglas, « The Art of Exhibition », *October*, Vol. 30, Autumn 1984, The MIT Press, p. 49-81.
- FRASER, Andrea, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, Vol. 4, No. 1, September 2005, p. 278-286.
- GIGNOUX Sabine, « La magie de Buren à Beaubourg », *La Croix*, 28 juin 2002.
- GIGNOUX Sabine, « Le Monumenta en demi-teinte de Daniel Buren », *La Croix*, 10 mai 2012.
- HAHN, Otto, « Le groupe BMPT, la mort supposée de l'art », *Art Press*, Paris, Hubert Goldet, n° 12, juin/juillet/août 1974, p. 12-14.
- HEINICH, Nathalie, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 25, No. 4, octobre-décembre 1995, p. 525-541.
- LYOTARD, Jean-François, « Preliminary Notes on the Pragmatic of Works : Daniel Buren », *October*, vol. 10, Autumn, 1979, The MIT Press, p. 59-67.
- LYOTARD, Jean-François, « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren) », *Critique*, Tome 34, N°378, novembre 1978, Paris, Éditions du minuit, p. 1075-1085.

- LYOTARD, Jean-François, « La performance et la phrase chez Daniel Buren », *Performance text(e)s & documents*, dirigé par PONTBRIAND, Chantal, actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme, Montréal, 9-10 octobre 1980, Montréal : Parachute, 1981, p. 66-69.
- MILLET, Catherine, « Buren est-il encore justifiable ? », *Les Lettres françaises* N° 1339, 17-23 juin 1970, p. 27.
- KWON, Miwon, « One Place After Another : Notes on Site Specificity », *October 80*, Spring 1997, p. 87-88.
- NAKAMURA, Yasushi, « L'attention et la question perceptuelle : à travers les travaux de Daniel Buren », *Cahier multiculturel de la Maison du Japon numéro 9*, Paris, Centre d'études multiculturelles, Maison du Japon, février 2016.
- NAKAMURA, Yasushi, « La prise de conscience et le jeu : les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren », *BIGAKU Aesthetics*, Vol. 66, No. 1, The Japanese Society for Aesthetics, June 2015, p. 149-160.
- NAKAMURA, Yasushi, « Le support de la vue et le dispositif du jeu et de la réflexion : *Les Deux Plateaux* de Daniel Buren », *AZUR*, N° 16, Société d'étude de la langue et de la culture françaises de l'Université Seijo, mars 2015, p. 67-86.
- NAKAMURA, Yasushi, « Transformation de la vue *in situ* en signe : le travail de Daniel Buren », *AZUR*, N°15, Société d'étude de la langue et de la culture françaises de l'Université Seijo, mars 2014, p. 1-19.
- NAKAMURA, Yasushi, « Les rayures comme un support/une indication : L'art de Daniel Buren par rapport au minimalisme », *AZUR*, N°14, Société d'étude de la langue et de la culture françaises de l'Université Seijo, mars 2013, p. 41-60.
- PY, Françoise, « Lyotard et Buren : relever le voir », *À partir de Jean-François Lyotard*, dirigé par AMEY, Claude, et OLIVE, Jean-Paul, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 161-173.
- WARNOD, Jeanine, « La négation de la jeune peinture », *Le Figaro*, Paris, 5 janvier 1967, réimprimé in *Mot*, M06.

5. Ouvrages et articles sur l'art, l'exposition et d'autres artistes

1) Catalogues expositions

Cat. exp., DE SAINT PHALLE, Niki, *En joue ! Assemblages & Tirs 1958-1964*, Galerie George-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, 8 novembre-21 décembre 2013, Fondation Ahlers Pro Arte, Hanovre, 1 février-21 avril 2014, Galerie George-Philippe & Nathalie Vallois et Fondation Ahlers Pro Arte, 2013.

Cat. exp., VILLEGLÉ, Jacques, *La comédie urbaine*, Centre Pompidou, 17 septembre 2008-5 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Cat. exp., MATTA-CLARK, Gordon, *You Are the Measure*, Whitney Museum of American Art, New York / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 22 February-3 June, June-September 2007, New York : Whitney Museum of American Art, 2007.

Cat. exp., Supports/Surfaces, *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre George Pompidou*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 18 mai-30 août 1998, Paris, édition du Jeu de Paume/édition du Centre Pompidou, 1998.

Cat. exp., HOLZER, Jenny, *Jenny Holzer*, Solomon R. Guggenheim Museum, 12 décembre 1989-25 février 1990, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1989.

Cat. exp., *Art Minimal II : de la surface au plan*, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 12 décembre 1986-22 février 1987, Bordeaux : Musée d'art contemporain, 1986.

Cat. exp., VIALLAT, Claude, *Claude Viallat*, Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, 25 février-19 avril 1980, Bordeaux : CAPC, 1980.

Cat. exp., *Konzeption/Conception*, dirigé par von Rolf Wedewer et Konrad Fischer, Museum Morsbroich, Leverkusen, 23 octobre-23 novembre 1969, Leverkusen : Städtisches Museum, octobre 1969.

Cat. exp., *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 septembre-5 novembre 1967.

2) Ouvrages

ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.

ALFARO SIQUEIROS, David, *L'art et la révolution : réflexions à partir du muralisme mexicain*, trad. par Georges Fournial, Paris, Éditions sociales, 1973.

- Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, LAMARQUE, Peter & OLSEN, Stein, Malden : Blackwell Publishing, 2004.
- ALBERTI, Leon Battista, *La peinture*, dirigé par GOLSENNE, Thomas et PRÉVOST, Bertrand, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- ARAGON, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 1980.
- BEARDSLEY, Monroe, *Aesthetics : Problems in the philosophy of criticism*, New York : Harcourt, Brace & World, Inc., 1958.
- BISHOP, Claire, *Installation art*, London : Tate Publishing, 2005.
- BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVIIe siècle)*, Paris, Édition du Seuil, 2008.
- CARROLL, Noël, *Art in Three Dimensions*, Oxford : Oxford University Press, 2010.
- CHATEAU, Dominique, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag in Berlin 1971-95*, Taschen, 2001.
- CHKLOVSKI, Victor, *Théorie de la littérature*, trad. par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.
- CLAIR, Jean, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris, Éditions du Chêne, 1972.
- Conceptual art : a critical anthology*, dirigé par ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake, Cambridge, MA : The MIT Press, 1999.
- Conversation avec Cézanne*, dirigé par DORAN, Michael, Paris, Macula, 1983.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*, trad. par HARY-SCHAEFFER, Claude, Paris, Édition du Seuil, 1989.
- DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola et PETRY, Michael, *Installation : l'art en situation*, London : Thames & Hudson, 1997.
- DIDEROT, Denis, *Salon de 1765* in *Œuvres complètes*, Tome XIV, dirigé par BUKDAHL, Else Marie et al., Paris, Hermann, 1984.
- DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons* in *Œuvres Esthétiques*, Paris, Éditions Garnier, 1968.
- DIDEROT, Denis, *Les salons*, III 1767, dirigé par SEZNEC, Jean et ADHÉMAR, Jean, Oxford : Clarendon press, 1963.

- Discussions in contemporary culture*, dirigé par FOSTER, Hal, New York : The New Press, 1998.
- DUCHAMP, Marcel, *The complete works of Marcel Duchamp*, dirigé par SCHWARZ, Arturo, New York : Delano Greenidge Editions, 2000.
- DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu : entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond, 1977.
- Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, dirigé et trad. par COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger, Paris, J. Vrin, 2005.
- Esthétique et Poétique*, dirigé par GENETTE, Gérard, Paris, Seuil, 1992.
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago & London : The University of Chicago Press, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 2010.
- Galerie Templon : 50 years*, Paris, Galerie Daniel Templon, 2016.
- GIBSON, Jerome, *The ecological approach to visual perception*, London : L. Erlbaum, 1986.
- GRAHAM, Dan, *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, dirigé par ALBERRO, Alexander, Cambridge, MA : The MIT Press, 1999.
- GRAHAM, Dan, *Interviews*, dirigé par HUBER, Hans Dieter, Cantz, 1997.
- GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Volume I-III, Chicago : The University of Chicago Press, 1993.
- GREENBERG, Clement, *Art et culture*, trad. par HINDRY, Ann, Paris, Macula, 1988.
- GOMBRICH, Ernst, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. par DURAND, Guy, Paris, Phaidon, 2002.
- JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.
- JUNIUS, Franciscus, *The Painting of the Ancients*, dirigé par ALDRICH, Keith et al., Berkeley, Los Angeles & Oxford : University of California Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind, trad. Jean-Pierre Criqui, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- KLEIN, Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
- LAGEIRA, Jacinto. *L'esthétique traversée*, La Lettre volée, 2007.

- LANGER, Susanne, *Feeling and form : a theory of art developed from philosophy in a new key*, New York : Macmillan, 1977.
- LOPES, Dominic, *Comprendre les images*, trad. par BLANC-BENON, Laure, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- LÓPEZ-REY, José, *Velázquez painter of painters*, volume I, Köln : Taschen Wildenstein Insitute, 1996.
- MEURICE, Jean-Michel, *Plein cadre*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2017.
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994.
- Minimal art : a critical anthology*, dirigé par BATTCKOCK, Gregory, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1995.
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1992.
- MORIZOT, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, J. Vrin, 2009.
- NANAY, Bence, *Aesthetics as philosophy of perception*, Oxford : Oxford University Press.
- PELTOMÄKI, Kirsi, *Situation Aesthetics : the work of Michael Asher*, Cambridge, MA : The MIT Press, 2010.
- POUSSIN, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, dirigé par BLUNT, Anthony, Paris, Hermann, 2014.
- READ, Herbert, *The Art of Sculpture*, New York : Bollingen Foundation, 1961.
- RESTANY, Pierre, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990.
- RUBIN, William, *Frank Stella*, New York : MoMA, 1970.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse, 2011.
- SCHIER, Flint, *Deeper Into Pictures : an essay on pictorial representation*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- STOICHITA, Victor I., *L'instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève : Droz, 1999.
- SUDERBURG, Erika, éd., *Space, site, intervention : situationong installation art*, Minneapolis : University of Minnesota, 2000.
- The Oxford Handbook of Aesthetics*, dirigé par LEVINSON, Jerrold, Oxford : Oxford University Press, 2003.

- THÉVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.
- Van Gogh : a retrospective*, dirigé par STEIN, Alyson, New York : Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1986.
- Vision and Visuality*, dirigé par FOSTER, Hal, Seattle : Dia Art Foundation & Bay Press, 1988.
- WALTON, Kendall, *Mimesis as make-believe : on the foundations of the representational arts*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990.
- WOLLHEIM, Richard, *On art and the mind : essays and lectures*, London : Allen Lane, 1973.
- ZÖLLNER, Frank, *Léonard de Vinci 1452-1519 : Artiste et homme de science*, Taschen, 2015.

3) Articles

- DANTO, Arthur, «The Artworld », *The journal of philosophy*, Volume 61, No. 19, 1964, p. 571-584.
- BAKER, George, « At the Limits of Sculpture », *Art Journal*, Vol. 60, No. 3, Autumn 2001, p. 105-107.
- CELANT, Germano, « Une histoire de l'art contemporain en Italie », *Art Press*, No. 37, mai 1980, p. 4-12.
- CHATEAU, Dominique, « Le trouble esthétique », *Recherche en Esthétique*, No. 17, décembre 2011, Martinique : IUFM/C.E.R.E.A.P., 2011, p. 17-28.
- DE CHASSEY, Éric, « Kelly et Matisse, Une filiation inavouée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 49, Centre George Pompidou, automne 1994, p. 48-57.
- HAYASHI, « Takayuki, The Form of Identifiability : On the Art of Donald Judd », *BIGAKU Aesthetics*, Vol. 45, No. 4, The Japanese Society for Aesthetics, Spring 1995, p. 56-66.
- HOPKINS, Robert, « Sculpture and Space », in *Imagination, philosophy and the arts*, dirigé par KIERAN, Matthew et LOPES, Dominic, London : Routledge, 2003.
- HOPKINS, Robert, « Sculpture », in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, dirigé par LEVINSON, Jerrold, Oxford : Oxford University Press, 2003.
- IKENO, Ayako, « Arte povera and the urban space : from a case of Turin in the nineteen-sixties », *Bigaku (Aesthetics)*, vol. 61(1), No. 236, 2012, The Japanese Society for Aesthetics, p. 109-120.

- KRAUSS, Rosalind. « Theories of Art after Minimalism and Pop », *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster, The New Press, 1998, p. 55-87.
- KRAUSS, Rosalind, « The Originality of the Avant-Garde : A Postmodernist Repetition », *October*, Vol. 18, Autumn 1981, The MIT Press, p. 47-66.
- KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Index : Seventies Art in America », *October*, Vol. 3, Spring 1977, The MIT Press, p. 68-81.
- KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Index : Seventies Art in America. Part 2 », *October*, Vol. 4, Autumn 1977, The MIT Press, p. 58-67.
- MARTIN, David, « The Autonomy of Sculpture », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, No. 3, Spring 1976, p. 273-286.
- THWAITES, Denise, « Danto, Derrida and the Artworld Frame », *Derrida Today* Volume 10, Issue 1, May 2017, Edinburg : Edinburg University Press, p. 67-88.
- VANCE, Robert D., « Sculpture », *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, No. 3, 1995, p. 217-225.
- WALTON, Kendall, « How, marvelous! Toward a theory of aesthetic value », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Summer 1993, p. 499-510.
- WALTON, Kendall, « Categories of Art », *The Philosophical Review*, vol. 79, No. 3, 1970, p. 334-367.
- WOLLHEIM, Richard, « On Formalism and Pictorial Organization », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, No. 2, Spring 2001, p. 127-137.
- WOLLHEIM, Richard, « On Pictorial Representation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, No. 3, Summer 1998, p. 217-226.
- WOLLHEIM, Richard, « Representation », avec PHILLIPS, Antonia, *The Dictionary of Art*, t. 26, dirigé par TURNER, Jane, London & New York : Grove, 1996, p. 221-226.

6. Architecture

- La Fondation Louis Vuitton par Frank Gehry : une architecture pour le XXIe siècle*, Paris, Fondation Louis Vuitton, 2014.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, 1995, I-II.
- LOOS, Adolf, *Ornement et Crime*, trad. CORNILLE, Sabine et IVERNEL, Philippe, Paris, Payot & Rivages, 2003.

- PUGIN, Augustus, *The true principles of pointed or Christian architecture : set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, London : Henry Bohn, 1853.
- RUSKIN, John, *The works of John Ruskin, Volume XII : Lectures on architecture and painting, etc.*, dirigé par COOK, E. T. et WEDDERBURN, Alexander, London : George Allen, 1904.
- SULLIVAN, Louis, "The Tall Office Building Artistically Considered," *Lippincott's Magazine* 57, March 1896, p. 403-409.
- VENTURI, Robert et al., *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles : Mardaga, 2014.

7. Philosophie et Psychologie

- ARISTOTE, *Poétique*, Le livre de Poche, trad. par MAGNIEN, Michel, Paris, Librairie générale française, 2012
- ARISTOTE, « De la mémoire et de la réminiscence » in *Petits traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, trad. par MUGNIER, René, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ALTHUSSER, Louis, et al., *Lire le Capital*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- GLOCK, Hans-Johann, *A Wittgenstein Dictionary*, Oxford : Blackwell, 1996.
- GUILLAUME, Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- GREGORY, Richard, *L'œil et le cerveau : la psychologie de la vision*, trad. MATTHEUWS-HAMBROUCK, Micheline et THINÈS, Georges, Bruxelles : De Boeck Université, 2000.
- HALLETT, Garth, *A companion to Wittgenstein's "Philosophical investigations,"* Ithaca & London : Cornell University Press, 1977.
- HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain* in *Essais et traités sur plusieurs sujets III*, trad. par MALHERBE, Michel, Paris, J. VRIN, 2004.
- HUME, David, *Traité de la nature humaine*, Livre I, trad. par BARANGER, Philippe et SALTEL, Philippe, Paris, Flammarion, 1995.
- HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, Tome2, trad. par ÉLIE, Hubert et al., Paris, PUF, 2013.
- HUSSERL, Edmund, *Phénoménologie de l'attention*, trad. par DEPRAZ, Natalie, Paris, J. Vrin, 2009.

- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, trad. par RICŒUR, Paul, Paris, Gallimard, 2008.
- HUSSERL, Edmund, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. par KASSIS, Raymond et PESTUREAU, Jean- François, Grenoble : Jérôme Million, 2002.
- HUSSERL, Edmund, *Chose et espace*, trad. par LAVIGNE, Jean-François, Paris, PUF, 1973
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. par RENAUT, Alain, Paris, Flammarion, 2006.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. par RENAUT, Alain, Paris, Flammarion, 1995.
- KÖHLER, Wolfgang, *Psychologie de la forme : Introduction à de nouveaux concepts en psychologie*, trad. par BRICIANER, Serge, Paris, Gallimard, 2000.
- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford : Oxford University Press, 2012.
- LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Livre I et II, trad. par VIENNE, Jean-Michel, Paris, J. VRIN, 2001.
- MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trad. Smith, Colin, London : Routledge & Kegan Paul, 1962.
- PATOČKA, Jan, *Papiers phénoménologiques*, trad. par ABRAMS, Erika, Grenoble : Jérôme Million, 1995.
- PLATON, *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, trad. par DIÈS, Auguste, Paris, Gallimard, 1992
- PLATON, *Œuvres complètes Tome VII, 2^e Partie, La république livres VIII-X*, trad. par CHAMBRY, Émile, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- WINNICOTT, D. W., *Jeu et réalité*, trad. MONOD, Claude et PONTALIS, J.-B., Paris, Gallimard, 2014.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. par DASTUR, Françoise et al., Paris, Gallimard, 2004.
- ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 1999/1, n° 28, p. 147-227.

8. Sémiotique et Linguistique

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes I-V*, Seul, 2002.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1972.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BORDRON, Jean-François, *L'iconicité et ses images*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

CARUANA, Francesca, *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art*, L'Harmattan, 2009.

CHATEAU, Dominique, *Sémiotique et esthétique de l'image : théorie de l'iconicité*, L'Harmattan, 2007.

DELEDALLE, Gérard, *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam et Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1987.

DELEDALLE, Gérard, *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, trad. par MORIZOT, Jacques, Paris, Pluriel, 2011.

GOODMAN, Nelson, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, MA & London : Harvard University Press, 1984.

JAKOBSON, Roman, *Coup d'œil sur le développement de la sémiotique*, Bloomington : Indiana University, 1975.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. par RUWET, Nicolas, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

SANDERS PEIRCE, Charles, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. II (1960), VI (1974), VII & VIII (1995), Cambridge, MA : Harvard University Press.

SANDERS PEIRCE, Charles, trad. par DELEDALLE, Gérard, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978,

9. Sociologie, littérature, etc.

BARBIER DE MONTAULT, Xavier, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Folio/Essais, Gallimard, 1955.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1967.

DEBORD, Guy, *Œuvres*, dirigé par RANÇON, Jean-Louis, Paris, Gallimard, 2006.

GIDE, André, *Journal I 1887-1925*, Paris, Gallimard, 1996.

MOSCONI, Patrick, *Internationale situationniste*, Paris, Arthème Fayard, 1997.

MARCOLINI, Patrick, *Le mouvement situationniste*, Montreuil : Éditions L'échappée, 2012.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, trad. par SCHNEIDER, Jean-Claude et KOHN, Albert, Paris, Gallimard, 1992.

10. Dictionnaire

Dictionnaire de la peinture, Paris, Larousse, 2003.

Dictionnaire encyclopédique de l'architecture moderne & contemporaine, dirigé par JOLY, Piere, Paris, Phillipe Sers, 1987.

Dictionary of Philosophy and Psychology, Volume 2, dirigé par BALDWIN, James, 1998, Bristol : Thoemmes Press

Encyclopedia of Cognitive Science, Volume 1, dirigé par NADEL, Lynn, London : Nature Publishing Group, 2003.

Encyclopédie de la philosophie, collection *La Pochothèque*, dirigé par MONTENOT, Jean, Librairie générale française, 2002.

Encyclopédie de l'art, Paris, Le livre de poche, 2000.

Grand Dictionnaire de la Philosophie, dirigé par BLAY, Michel, Paris, Larousse, 2003.

Le Petit Robert de la langue française, Nouvelle édition 2017, Paris, Le Robert, 2017.

Les Grands Articles, BONNEL, Anne-Marie, POSSAMAÏ, Camille-Aimé et REQUIN, Jean, Encyclopædia Universalis, Format Kindle, 2016.

Les notions philosophiques : dictionnaire, dirigé par AUROUX, Sylvain, Tome 1, Paris, PUF, 1990.

The Oxford English Dictionary, Second edition, Vol. VII, Oxford : Oxford University Press, 1989.

Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles, dirigé par CASSIN, Barbara, Paris, Édition du Seuil, 2004.

Vocabulaire d'esthétique, SOURIAU, Étienne, dirigé par SOURIAU, Anne, Paris, PUF, 1990.

11. DVD

COUDERT, Gilles, *Work & Process : Daniel Buren*, a.p.r.e.s éditions, 2016.

COUDERT, Gilles, *Daniel Buren : Travaux in situ & situé Istres*, a.p.r.e.s éditions, 2014.

COUDERT, Gilles, *Work & Process : Daniel Buren*, a.p.r.e.s éditions, 2011.

COUDERT, Gilles, *Buren-Nouvel : Grandes conférences*, a.p.r.e.s éditions, 2009.

GUICHARD, Camille, *Daniel Buren*, Arte France, 2008.

NEUMANN, Stan, *Les poissons volants : Buren et le Guggenheim*, Arte France, 2005.

Images



Fig. 1. Photo-souvenir : *Peinture sur papier*, (T II-41), février 1964, 65 x 50,3 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris

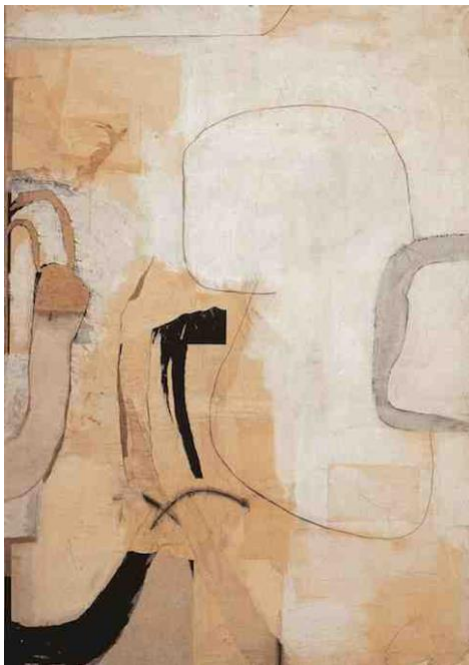


Fig. 2. Photo-souvenir : *Peinture et collage sur toile*, (T II-164), [avril-mai]* 1964, 240,2 x 170,2 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris (*les marques crochets désignent une supposition de Buren)



Fig. 3. Photo-souvenir : *Peinture et collage sur toile*, (T II-168), [mai-décembre] 1964, 240 x 160 cm. © Daniel Buren-ADAGP



Fig. 4. Photo-souvenir : *Mosaïque aux éléments composites*, (N T II-235), janvier-mai 1965, Travail *in situ* à Grapetree Bay Hotel. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 5. Photo-souvenir : *Peinture émail sur toile de coton*, (T II-251), juin 1965, 216 x 181,5 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris

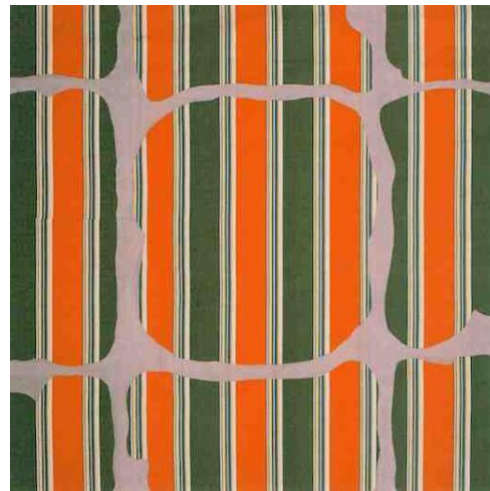


Fig. 6. Photo-souvenir : *Peinture aux formes variables*, (T II-269), [octobre] 1965, 185,5 x 188,5 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 7. Photo-souvenir : *Tissu tendu sur fil de fer. Forme indéterminée*, (T II-268), [octobre] 1965, Ø[110 cm]. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 8. Photo-souvenir : *Peinture aux formes variables*, (T II-277), [novembre] 1965, 227,2 x 188,3 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris

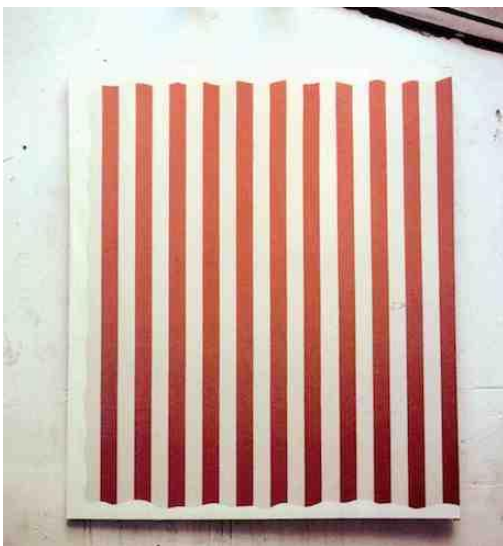


Fig. 9. Photo-souvenir : *Peinture aux formes variables*, (T II-308), [juillet-août] 1966, 223 x 198,3 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 10. Photo-souvenir : *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris anthracite*, (T-II 324), [septembre] 1966, 230,5 x 200,5 cm. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 11. Photo-souvenir : Passage 1964-1966.
© Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 12. Photo-souvenir :
Manifestation 1, 3 janvier
1967, 18^e Salon de la Jeune
Peinture, Musée d'art moderne
de la Ville de Paris. © Daniel
Buren-ADAGP Paris

Puisque peindre c'est un jeu.

Puisque peindre c'est accorder ou désaccorder des couleurs.

Puisque peindre c'est appliquer (consciemment ou non) des règles de composition.

Puisque peindre c'est valoriser le geste.

Puisque peindre c'est représenter l'extérieur (ou l'interpréter, ou se l'approprier, ou le contester, ou le présenter).

Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination.

Puisque peindre c'est illustrer l'intériorité.

Puisque peindre c'est une justification.

Puisque peindre sert à quelque chose.

Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthétisme, des fleurs, des femmes, de l'érotisme, de l'environnement quotidien, de l'art, de dada, de la psychanalyse, de la guerre au Viet-Nam.

NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES.

Constatez-le, le 3 janvier 1967, 11, avenue du Président-Wilson.

Paris, le 1^{er} janvier 1967.

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.

Fig. 13. Photo-souvenir : *Manifestation 1*, 3 janvier 1967, 18^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Deuxième manifestation

Participants : Buren, Mossset, Parmentier, Toroni.
Envoi d'une lettre aux journalistes. Prise de position
contre tous les salons parisiens, "parce que ces salons
sont l'héritage des salons du 19ème siècle, parce que ces
salons montrent de la peinture et que la peinture est,
jusqu'à preuve du contraire, objectivement réactionnaire!"

Le 3 Janvier 1967

Aujourd'hui, à 7^h15 heures précises, nous avons quitté le Sa-
lon de la Jeune Peinture.

Cette 2ème manifestation, bien qu'apparemment orientée contre
ce Salon, n'en définit pas moins, de façon irréversible, notre atti-
tude envers tous les Salons quels qu'ils soient. (Salon de Mai, Salon
de la peinture à l'eau, Salon des Réalités Nouvelles, Salon des Indé-
pendants, etc...)

-- Parce que ces Salons sont l'héritage des Salons du 19ème siècle.
(les véritables Salons du 20ème siècle étant à la rigueur ceux
des Arts Ménagers, de l'Automobile, etc...)

-- Parce que ces Salons aggravent la paresse du public.

Chacun est un lieu de pèlerinage où un public bien déterminé
vient se reconforter; à date précise, on se scandalise et on se
pème, le gadget-culture devant servir au moins une fois par an.

-- Parce que, surtout ces Salons montrent de la Peinture et que la
Peinture, jusqu'à preuve du contraire, est par vocation objecti-
vement réactionnaire.

Pour ces raisons, nous nous désolidarisons de façon définitive,
de tous les Salons parisiens et de tous les Peintres qui y ex-
posent.

BUREN

MOSSET

PARMENTIER

TORONI

1307

O. mossset

Parmentier

Toroni

P.S.- Nous tenons à remercier les membres du Comité du Salon de la
Jeune Peinture qui nous ont permis de mener à bien notre 1ère
manifestation publique et de bénéficier ainsi de leur publici-
té, de leur local, etc...)

Nous rendons hommage également à leur courtoisie qui nous per-
met de retirer nos toiles le jour même du vernissage.

Fig. 14. Photo-souvenir : *Manifestation 2*, 3 janvier 1967, 18^e
Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de
Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 15. Photo-souvenir : *Manifestation 3*, 2 juin 1967, la salle de spectacles du musée des Arts décoratifs. © Daniel Buren-ADAGP Paris

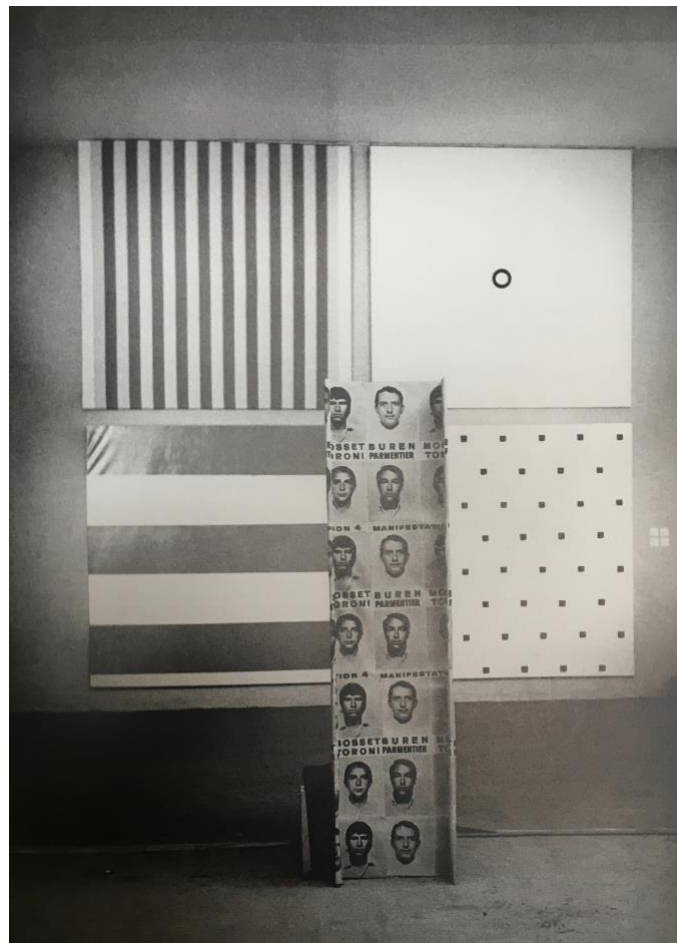


Fig. 16. Photo-souvenir : *Manifestation 4*, 30 septembre-5 novembre 1967, 5^e biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris

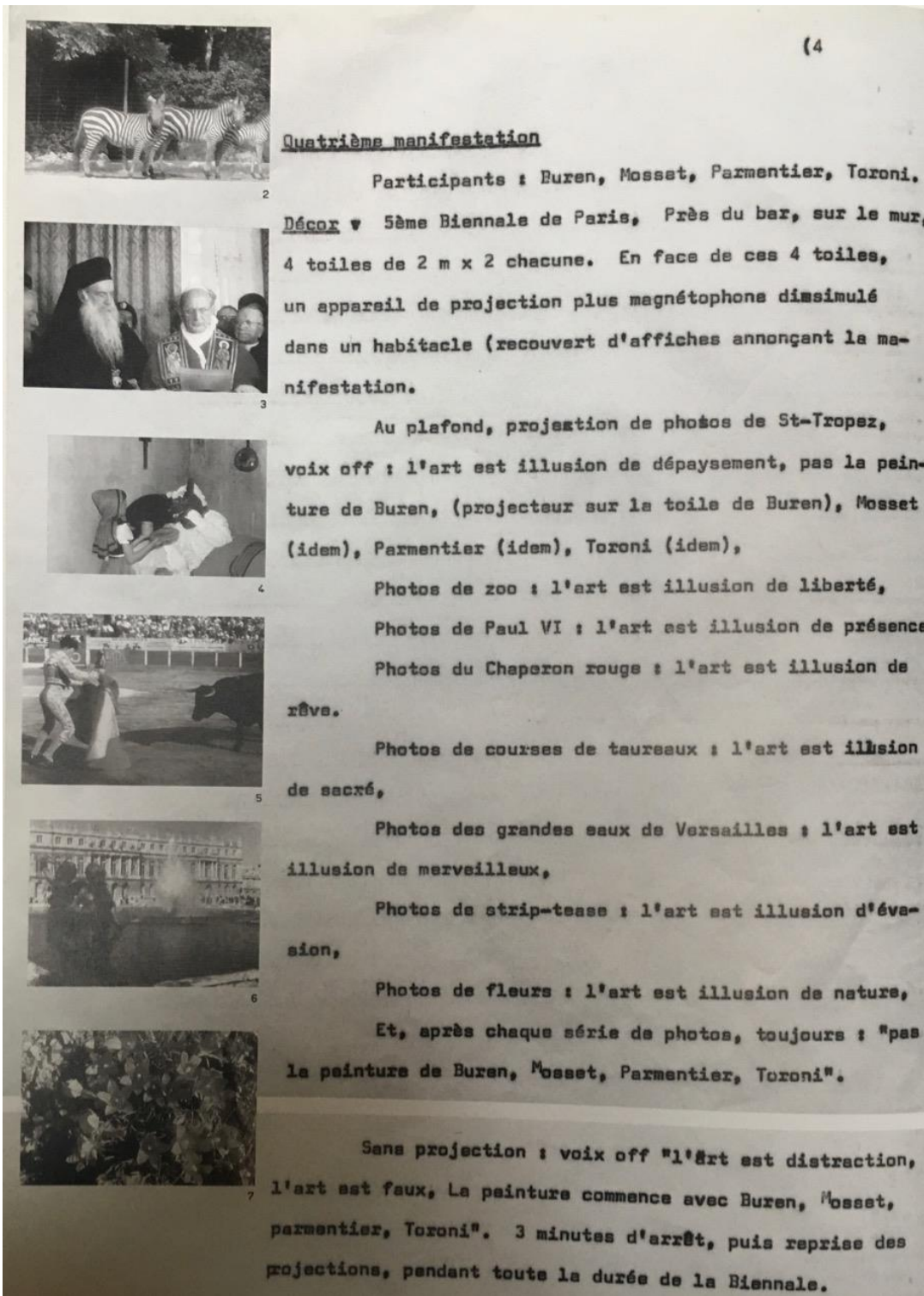


Fig. 17. Photo-souvenir : *Manifestation 4*, 30 septembre-5 novembre 1967, 5^e biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 18. Photo-souvenir : *Manifestation 5*, 5-25 décembre 1967, Galerie J.
© Daniel Buren-ADAGP Paris

La position affichée par Daniel BUREN, Olivier MOSSET, et Niele TORONI le 5 Décembre, 8, rue de Montfaucon, marque publiquement la fin du groupe BUREN - MOSSET - PARMENTIER - TORONI

Bien que séduisante, elle représente à mon avis un recul important par rapport à un certain nombre de points que nous défendions ensemble

Cette position, à savoir l'un quelconque d'eux trois peut faire les toiles des deux autres, ce qui n'est pas nouveau, et la revendiquer totalement, ce qui l'est. (Car « revendiquer », mot usé, prend ici quelque sens : ce qui aussi bien un Mosset ou un Toroni ; quand Toroni peint désormais on ne sait en principe pas si sa toile va être un rond noir ou des empreintes de pinceau régulièrement alignées ou encore une toile rayée verticalement. Le mot « revendication » veut ici dire quelque chose, ceci si nous prenons l'attitude de B.M.T. au sérieux.)

Mais la question se pose : **doit-on ou ne doit-on pas les prendre au sérieux ?** Je commence par la seconde alternative.

— B.M.T. ne font que jouer sur les mots, pour mettre en évidence l'idée de « dépersonnalisation » de leur peinture. Pour valoriser une attitude ils dévalorisent — ou essayent de le faire — leur acte « peindre » (les attitudes et les mots étant plus accessibles au public que la peinture même à laquelle ils se réfèrent ; B.M.T. sont bien placés pour le savoir, moi aussi.)

Ils jouent sur les mots, rien n'est changé, **Buren peint strictement un Mosset quand il peint un rond noir, un Toroni quand il aligne les impacts de pinceau.** Les empreintes en quinconce restent un Toroni, il n'y a pas identité entre les empreintes et lui mais c'est la proposition peinte neutre que nous connaissons depuis près de deux ans signée Toroni. **C'est un Toroni.**

L'attitude n'est neuve en rien, Buren fait des faux. Car s'il n'y a pas de faux possible quand Buren peint un Toroni que Toroni signe (Carot authentifiait déjà de cette façon les faux Carot), un Toroni peint par Buren et présenté comme un Buren devient un faux Toroni signé Buren. Peut-être devrait-on alors conseiller à B.M.T. de redevenir sérieux, de continuer à peindre chacun leurs propres toiles, et, faux pour faux, de faire des Utrillo ou des Arman pour les raisons qui animent généralement les faussaires.

Tout ceci dans le cas où on ne les prend pas au sérieux, ou leur « attitude » n'est qu'une série de mots vides.

Mais la première alternative ? Celle à laquelle je crois presque.

— **Ils sont sérieux.** Nous devons alors admettre que Toroni peignant les bandes extrêmes d'une toile rayée, le cercle, les empreintes alignées, peint bien chaque fois un vrai Toroni.

Et là, commence quelque chose de très grave qui n'est plus l'abus de langage de l'alternative précédente. **Cette fois l'attitude est régressive, essentiellement.**

En effet, les deux points les plus importants de ce que proposait notre groupe étaient, du moins je le crois :

- 1° stricte évidence du propos peint (c'était des bandes, verticales ou horizontales, des points, un cercle, et ce n'était que cela, non allusif, ne portant de message, ne racontant rien de leur auteur ;
- 2° refaire toujours la même toile (« toutes les toiles de Buren, il en est de même pour celles de Mosset, Parmentier, Toroni, sont identiques. Il n'y a plus de notion de perfectibilité », Michel Claura in-Catalogue de la Biennale de Paris.)

Or, identiques elles ne le sont plus chez Toroni, ni chez Mosset, ni chez Buren, ils ont trois traces chacun. Même si on admet que de l'une à l'autre toute notion de « perfectibilité » est exclue, il y a pour le moins *variante*. Selon sa fantaisie (sinon pourquoi ?) chacun d'eux fera l'une ou l'autre ou la troisième.

Maintenant quand Toroni passe de la trace qu'on connaît de lui à une autre (qu'elle soit *équivalente* n'empêche pas qu'elle soit *autre*, radicalement), il donne une signification à la trace qu'il abandonne et aussi à la trace qu'il substitue, ne serait-ce que provisoirement ; car il a opéré un choix, celui de changer.

Passer d'une trace à une autre c'est donner beaucoup d'importance à l'une et à l'autre : elles sont liées à la volonté de « faire autrement ». Le mécanisme n'existe plus. Un Buren était neutre, s'il est signé Mosset (ou Toroni) il devient équivoque.

B.M.T. se trouvent maintenant étrangers au véritable mécanisme de la répétition, étrangers au « non choix ».

Le « Non-choix » : à un moment de notre travail de « peintres-comme-les-autres » nous avons spontanément chacun de notre côté, il y a un peu plus de deux ans, débouché avec la seule peinture, sans conscience préalable, sur une trace que nous avons reconnue acceptable, vide de message, d'images, vide de cette communication qui rend amples habituellement, artistes et amateurs ; une trace qui ne parle que d'elle, sans digressions. Dès lors que cette trace peinte est reconnue on ne cherche plus, on répète. Je fais des bandes qui représentent des bandes et puis encore des bandes qui signifient : des bandes et puis encore des bandes qui ne sont que des bandes, etc... Je ne choisis plus.)

Le Groupe Buren - Mosset - Parmentier - Toroni n'existe plus

Buren, Mosset, Toroni abandonnant la répétition stricte, se situent de façon régressive par rapport à cette position morale. Ils sont **en-deçà**, ils sont **ailleurs**, comme sont ailleurs les gens « in » qui font des multiples.

Je sais que chez B.M.T. il y a un relatif sérieux, je ne confonds pas.

Je me désolidarise pourtant entièrement de leur nouvelle attitude, elle me semble rétrograde.

Paris, le 6 Décembre 1967.

Michel PARMENTIER.

P.S. — Mes toiles continuent d'être toutes les mêmes : des bandes alternées horizontales, égales, de 38 cm de large, cette année blanches et grises. (Chaque année la couleur change pour éviter qu'une éventuelle signification puisse être donnée à une couleur unique préférentielle voire obsessionnelle ou symbolique.)

M. P.

Fig. 19.
Photo-souvenir :
Le tract de
Michel
Parmentier,
6 décembre 1967.
© Daniel
Buren-ADAGP
Paris

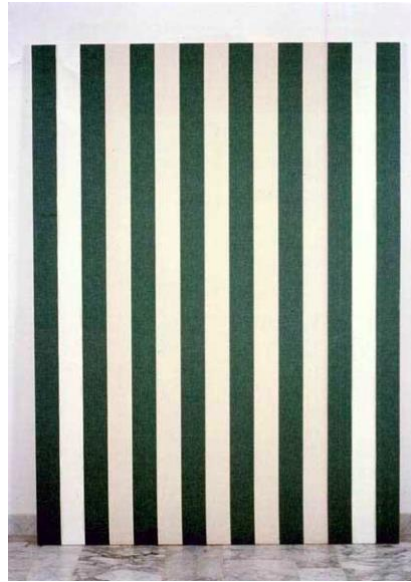


Fig. 20. Photo-souvenir : *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et vert, (T III-30), 180,5 x 131,5 cm, mars 1968. © Daniel Buren-ADAGP Paris*



Fig. 21. Photo-souvenir : *Affichage sauvage, avril 1968, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris*

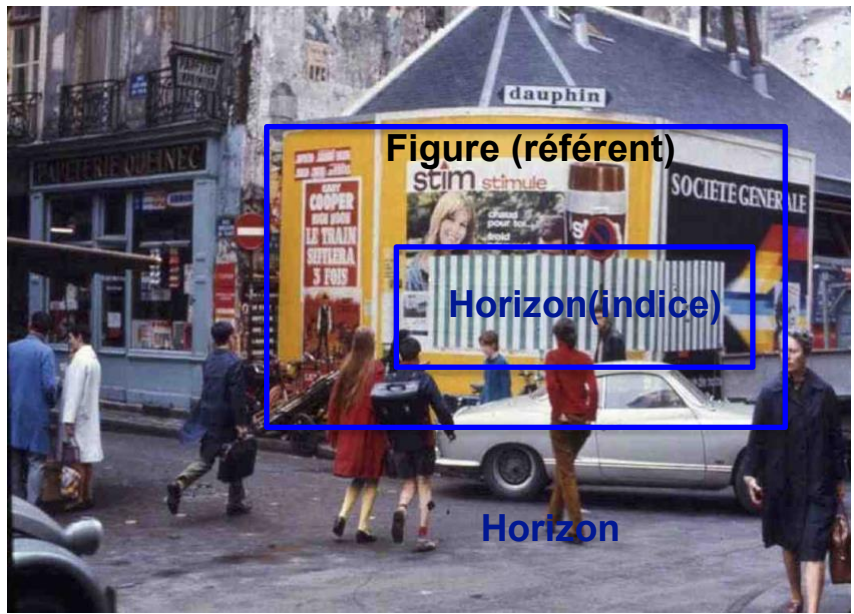


Fig. 22. Le cas A-1 de la vision concernant la photo-souvenir de l'Affichage sauvage en avril 1968 à Paris.

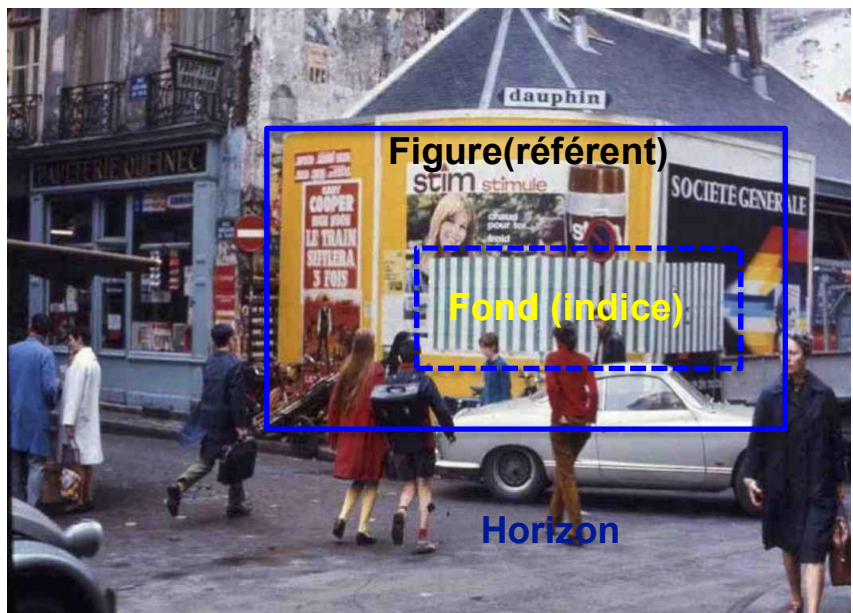


Fig. 23. Le cas A-2 de la vision concernant la photo-souvenir de l'Affichage sauvage en avril 1968 à Paris.



Fig. 24. Le cas B-1 de la vision concernant la photo-souvenir de l'Affichage sauvage en 1968 à Paris.

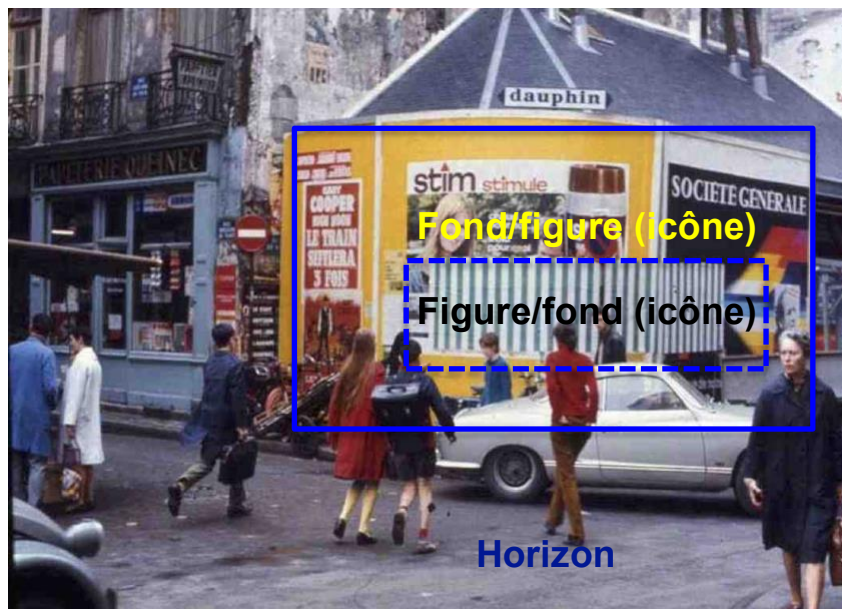


Fig. 25. Le cas B-2 de la vision concernant la photo-souvenir de l'Affichage sauvage en 1968 à Paris.



Fig. 26. Photo-souvenir : *Travail in situ*, janvier 1969, mai 1971, juin 1972, juin 1973 et avril 1974, galerie Wide White Space, Anvers. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 27. Photo-souvenir : *Affichages sauvages*, mars 1969, Berne. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 28. Photo-souvenir : *Affichages sauvages*, Grabbeplatz, Düsseldorf, in *Position-Proposition*, 3 octobre 1969. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 29. Photo-souvenir : *Affichages sauvages*, Grabbeplatz, Düsseldorf, in *Position-Proposition*, 3 octobre 1969. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 30. Photo-souvenir : *Affichages sauvages*, Grabbeplatz, Düsseldorf, in *Position-Proposition*, 3 octobre 1969. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 31. Photo-souvenir : *Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu*, décembre 1970-janvier 1971, galerie Yvon Lambert. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 32. Photo-souvenir : *Manifestation*, janvier 1971, Mönchengladbach. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 33. Photo-souvenir : *Manifestation*, janvier 1971, Städtisches Museum, Mönchengladbach. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 34. Photos-souvenirs, *Peinture/Sculpture*, VI Guggenheim Internationale, Guggenheim Museum, New York, février 1971.
© Daniel Buren-ADAGP Paris

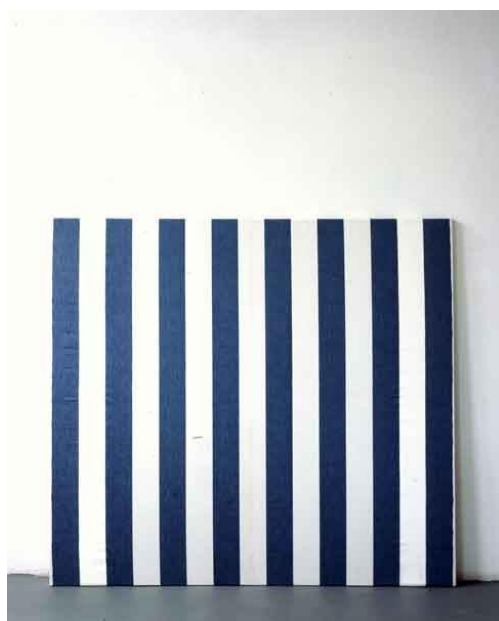


Fig. 35. Photo-souvenir : *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et bleu*, (T IV-113), 120 x 135 cm, avril 1971, exposé dans le cadre de *Konzept-Kunst* organisé par Konrad Fisher, 17 mars-23 avril 1972, Kunstmuseum Bâle. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 36. Photo-souvenir, *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*, 1972, dans la *documenta 5*, Le Fridericianum, Cassel. © Daniel Buren-ADAGP Paris

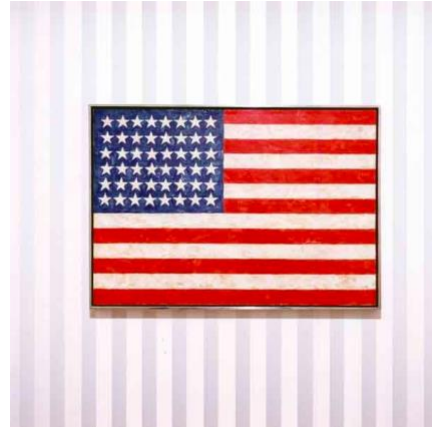


Fig. 37. Photo-souvenir, *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*, 1972, dans la *documenta 5*, Neue Galerie, Cassel. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 38. Photo-souvenir : *Sanction of the Museum*, Museum of Modern Art, Oxford, 31 mars-15 avril 1973. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 39. Photo-souvenir : *Une exposition de peintures réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*, 29 mai-23 juin 1973, place Vendôme, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 40. Photo-souvenir : Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, travail *in situ*, galerie John Weber, 13 octobre-7 novembre 1973. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Figure 41. Photo-souvenir : *PH Opéra*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 9 janvier 1974-30 juin 1977 [Acte I/II], 6 septembre 1977 [Acte III]. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 42. Photo-souvenir : *Chez Georges*, septembre 1974, restaurant Chez Georges, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 43. Photo-souvenir : *Chez Georges*, septembre 1974, Restaurant Chez Georges, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 44. Photo-souvenir : *Seven Ballets in Manhattan*, New York, galerie John Weber, mai-juin 1975. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 45. Photo-souvenir : *Voile/Toile Toile/Voile*, Lac du Vannsee, Berlin, 20 septembre 1975. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 46. Photo-souvenir : *À partir de là*, 12 novembre-14 décembre 1975, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1^{er} étage. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 47. Photo-souvenir : *À partir de là*, 12 novembre-14 décembre 1975, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, rez-de-chaussée. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 48. Photo-souvenir : *To Place, To Transgress*, Galerie John Weber et Leo Castelli, New York, 15 septembre-4 octobre 1976. © Daniel Buren-ADAGP Paris

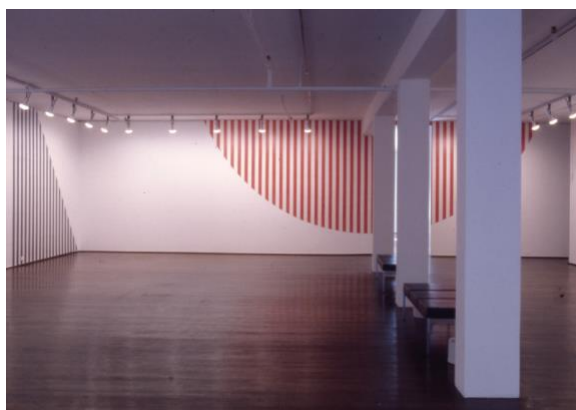


Fig. 49. Photo-souvenir : *To Transgress*, Galerie Leo Castelli, New York, 15 septembre-4 octobre 1976. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 50. Photo-souvenir : *To Place*, Galerie John Weber, New York, 15 septembre-4 octobre 1976. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 51. Photo-souvenir : *To Place*, Galerie John Weber, New York, 15 septembre-4 octobre 1976. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 52. Photo-souvenir : *To Transgress*, Galerie Leo Castelli, New York, 15 septembre-4 octobre 1976. © Daniel Buren-ADAGP Paris

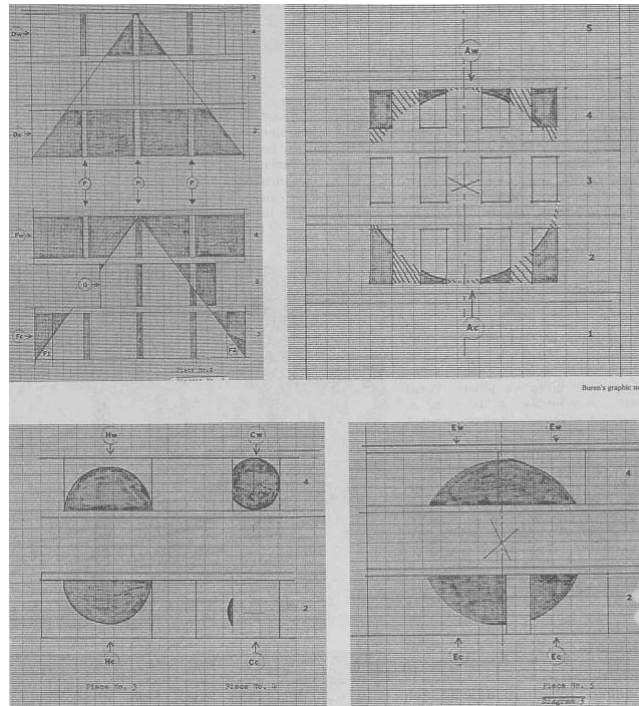


Fig. 53. Photo-souvenir : Des dessins pour *To Place*, *To Transgress*. © Daniel Buren-ADAGP Paris

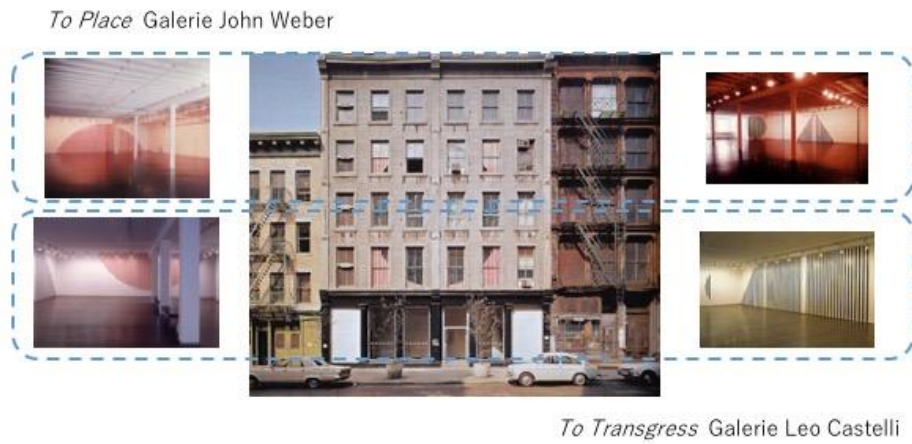


Fig. 54. Photo-souvenir : *To Place, To Transgress* (arrangement).



Fig. 55. Photo-souvenir : *Les Couleurs : sculptures*, 1 juin-août 1977, Centre Pompidou. © Daniel Buren-ADAGP

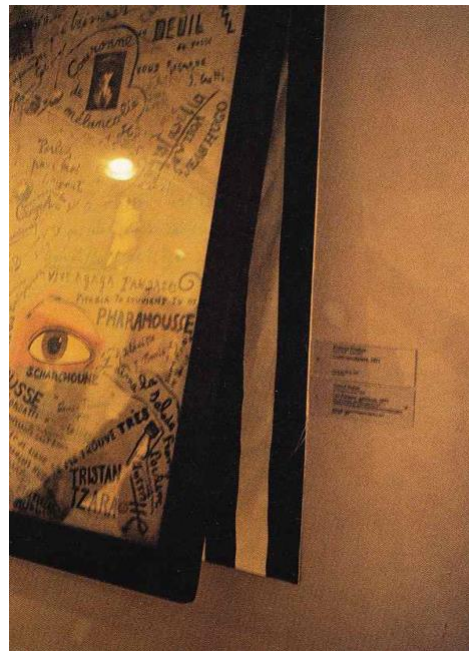


Fig. 56. Photo-souvenir : *Les Formes : peintures*, avril 1979 (achat 1977), collection MNAM, Centre Pompidou. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 57. Photo-souvenir : *Watch the doors please !*, octobre 1980-juin 1982, The Art Institute of Chicago. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 58. Photo-souvenir : *Ponctuations, Statue/Sculpture*, novembre 1980, Lyon. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 59. Photo-souvenir : *Plan contre-plan*, 16 mai-11 juillet 1982, Museum Haus Esters, Krefeld. © Daniel Buren-ADAGP Paris

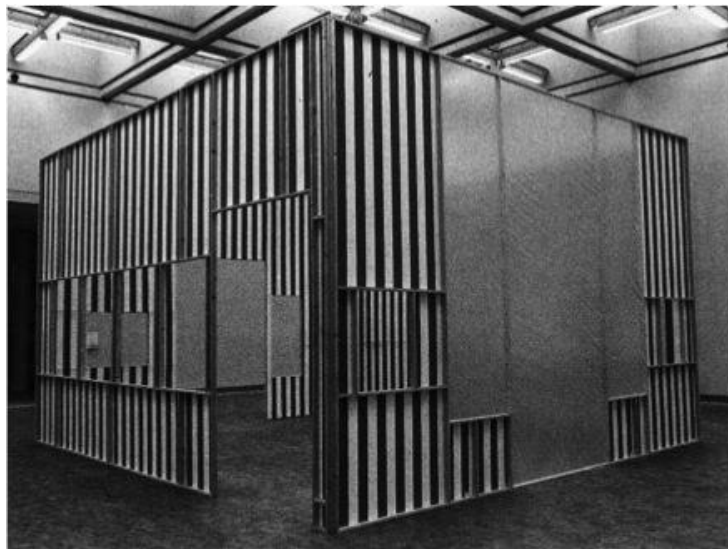


Fig. 60. Photo-souvenir : *À partir de là...*, septembre 1982, Museum Abteiberg, Mönchengladbach. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 61. Photo-souvenir : *Couleurs superposées, Acte II. 60'*, octobre 1982, Laforêt Museum, Tokyo. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 62. Photo-souvenir : *Points de vue ou le Corridorscope*, 6 mai-12 juin 1983, Musée d'art moderne de la ville de Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 63. Photo-souvenir : *Site in Situ, No. 1*, mai 1984, galerie Konrad Fischer, Düsseldorf. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 64. Photo-souvenir : *La Cabane éclatée No. 2*, 25 septembre-27 octobre 1984, l'ARCA, Marseille. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 65. Photo-souvenir : *Cabane éclatée No. 6 : Les damiers*, avril 1985, galerie Ugo Ferranti, Rome. © Daniel Buren-ADAGP Paris

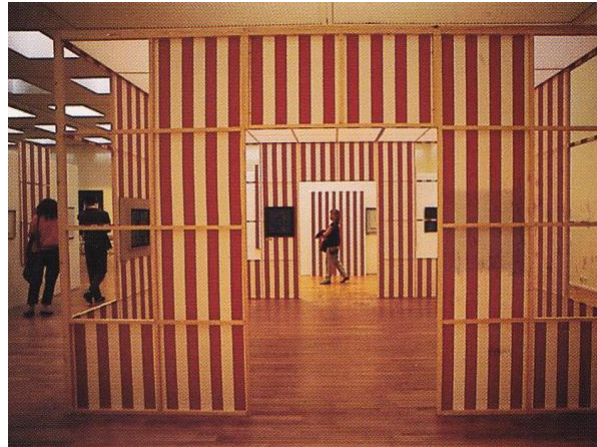


Fig. 66. Photo-souvenir : *Cabane éclatée No. 9*, septembre 1985, Moderna Museet, Stockholm. © Daniel Buren-ADAGP Paris

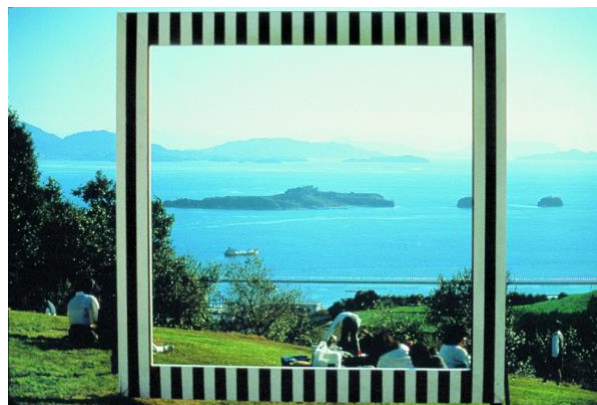


Fig. 67. Photo-souvenir : *Sha-kkei*, novembre 1985, Ushimado, Japon. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 68. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, juillet 1986, Cour d'honneur, Palais-Royal, Paris.



Fig. 69. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, juillet 1986, Cour d'honneur, Palais-Royal, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris

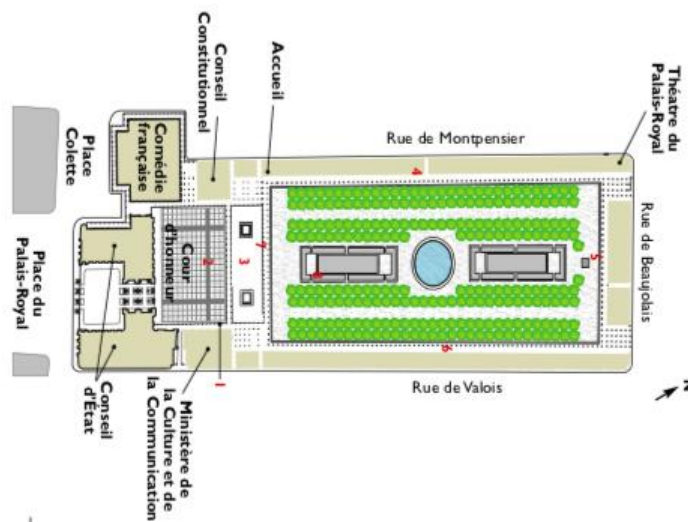


Fig. 70. Plan du Palais-Royal

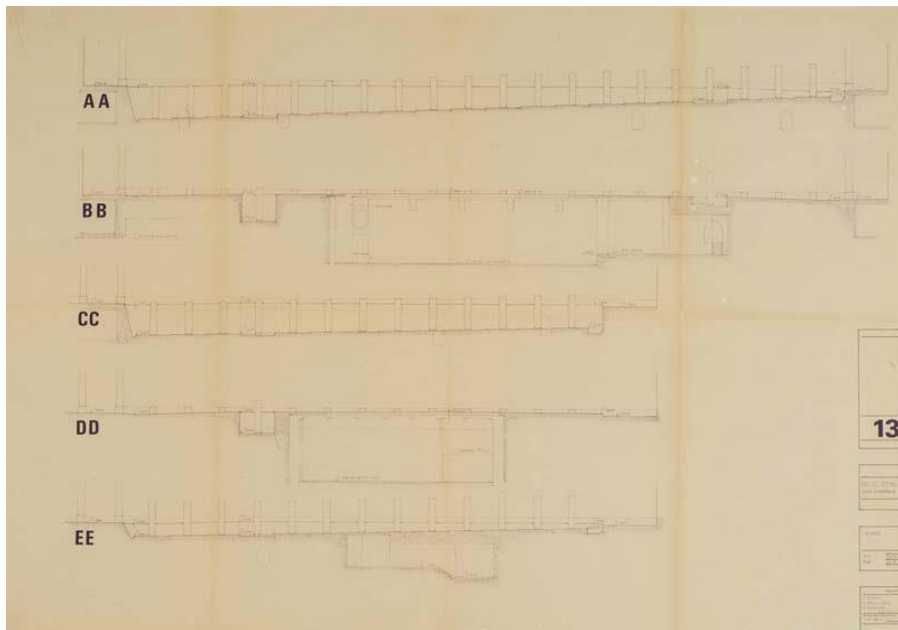


Fig. 71. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, coupes, 1985, Collection Frac Centre. © Daniel Buren-ADAGP Paris

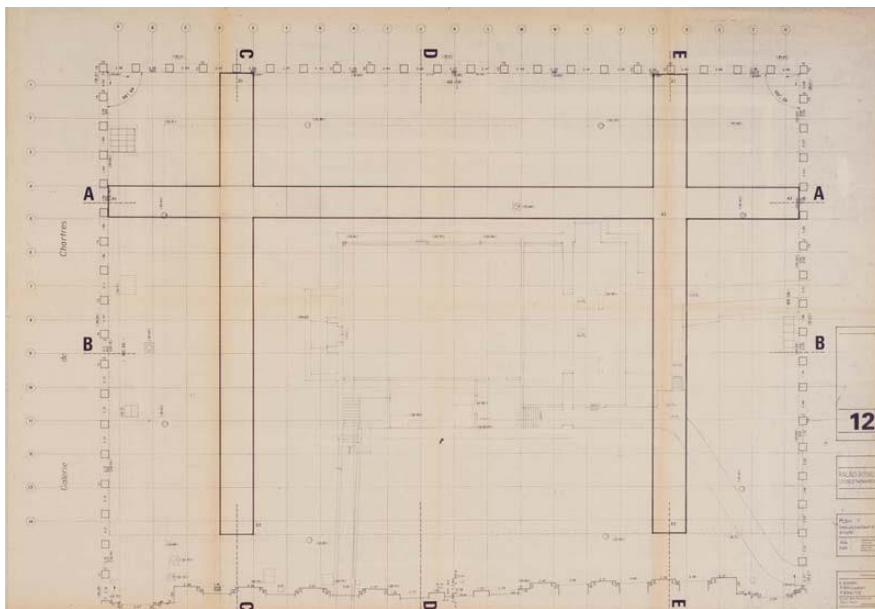


Fig. 72. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, sous-sol existant, 1985, Collection Frac Centre. © Daniel Buren-ADAGP Paris

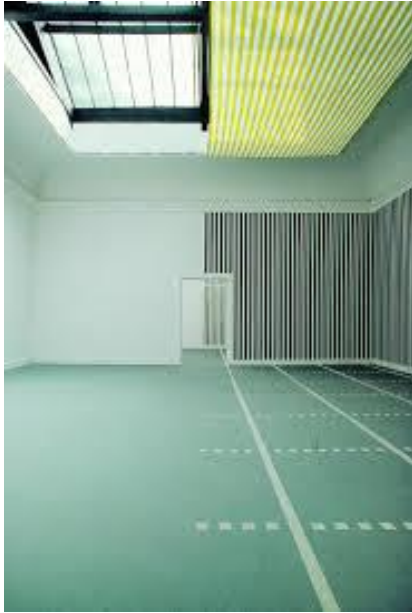


Fig. 73. Photo-souvenir : *Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, 29 juin-30 septembre 1986, Pavillon Français, Venise, 42^e Biennale de Venise. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 74. Photo-souvenir : *Comme lieu, situation 1*, 15 novembre 1986-15 février 1987, Le Nouveau Musée, Villeurbanne. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 75. Photo-souvenir : *Arbeiten für Innenräume*, 5 décembre 1987-13 février 1988, galerie Nikolaus Sonne, Berlin. © Daniel Buren-ADAGP Paris

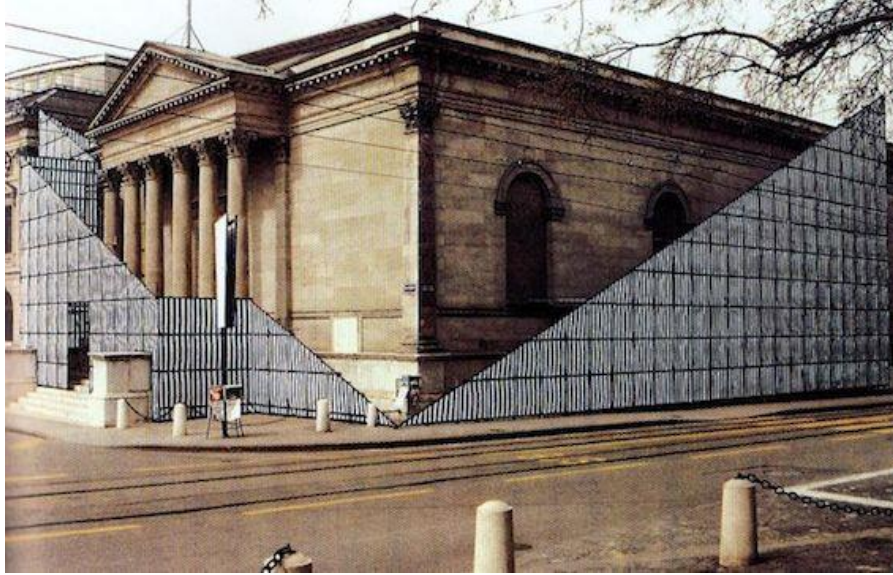


Fig. 76. Photo-souvenir : *Une enveloppe peut en cacher une autre,* 19 mars-28 mai 1989, Musée Rath, Genève. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 77. Photo-souvenir : *Arguments topiques : Dominant-dominé, coin pour un espace, 1465,5 m² à 11°28'42"*, 17 mai-29 septembre 1991, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 78. Photo-souvenir : *Arguments topiques : Vers le sud, noir et rouge*, 17 mai-29 septembre 1991, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 79. Photo-souvenir : *Arguments topiques : Le mur s'affiche, 3 couleurs, 4 formes*, 17 mai-29 septembre 1991, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 80. Photo-souvenir : *Cabane rouge aux miroirs*, septembre 1996, Musée de la Chartreuse, Douai. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 81. Photo-souvenir : *Peintures de 1964 et 1965*, 28 septembre-28 décembre 1996, Renn espace d'art contemporain, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 82. Photo-souvenir : *Tel un Palimpseste ou La Métamorphose d'une image*, 22 juin-28 septembre 1997, Skulptur Projekte Münster 97, Münster. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 83. Photo-souvenir : *Quadriller*, 7 avril-20 mai 1998, galerie Ugo Ferranti, Rome. © Daniel Buren-ADAGP Paris

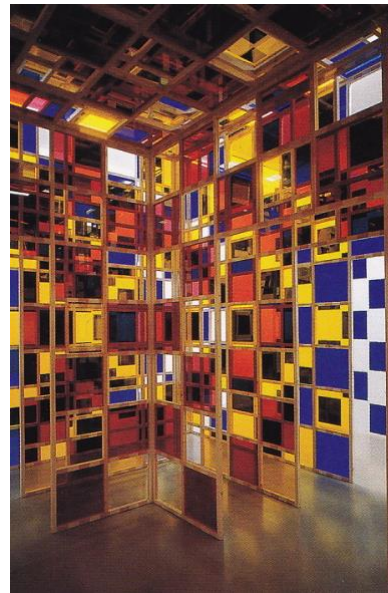


Fig. 84. Photo-souvenir : *Les trois Cabanes éclatées en une ou La Cabane éclatée aux trois peaux*, décembre 1999, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 85. Photo-souvenir : *En quelque temps : la Peinture, 1974-1999*, Collection Mazarguil. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 86. Photo-souvenir : *Une Traversée – Peintures 1964-1999*, 21 janvier-mai 2000, Musée d'art moderne Lille Métropole Villeneuve d'Ascq. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 87. Photo-souvenir : *Le Musée qui n'existait pas : Le Plancher à l'infini*, 25 juin-23 septembre 2002, Centre Pompidou. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 88. Photo-souvenir : *Le Musée qui n'existait pas : Trois couleurs font quatre : la diagonale oblique*, 25 juin-23 septembre 2002, Centre Pompidou. © Daniel Buren-ADAGP Paris

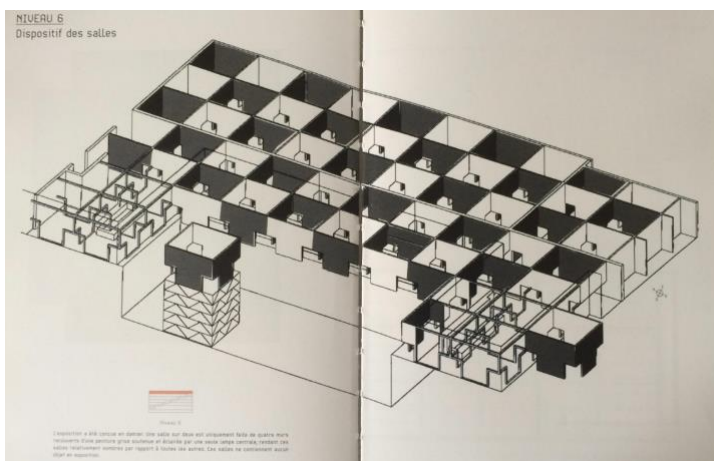


Fig. 89. Photo-souvenir : *Le plan du Musée qui n'existait pas*. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 90. Photo-souvenir : *The Eye of the Storm : Around the corner*, 24 mars-8 juin 2005, Guggenheim Museum, New York. © Daniel Buren-ADAGP Paris

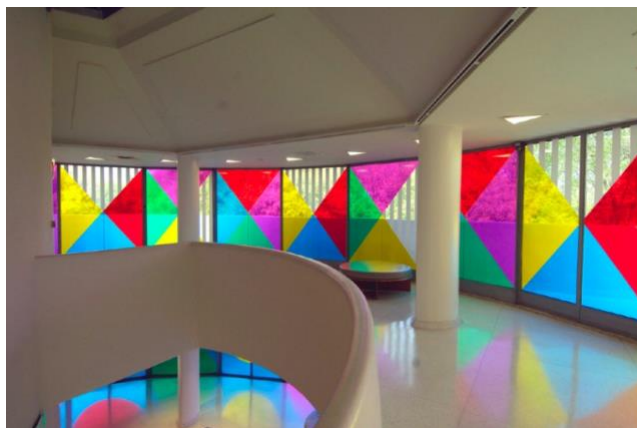


Fig. 91. Photo-souvenir : *The Eye of the Storm : Color, Rhythm, Transparency – The Double Frieze*, 24 mars-8 juin 2005, Guggenheim Museum, New York. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 92. Photo-souvenir : *Mur de peintures 1966-1977*, 2006, la salle Matisse, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Fig. 93. Photo-souvenir : *La Coupure*, 24 octobre 2008-23 août 2009, Musée national Picasso, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 94. Photo-souvenir : *Excentrique(s)* in *Monumenta 2012*, 9 mai-21 juin 2012, Grand Palais, Paris. © Daniel Buren-ADAGP

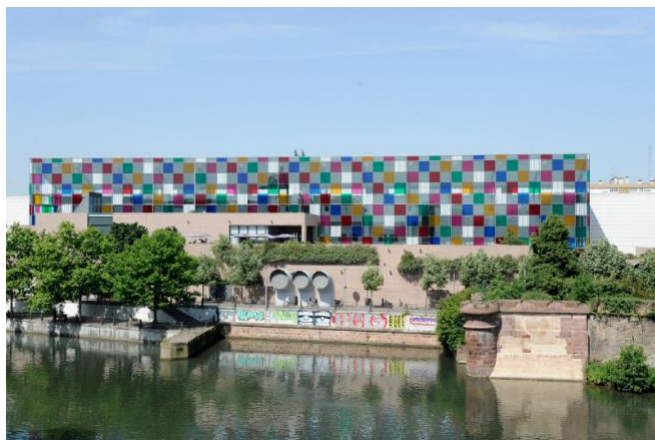


Fig. 95. Photo-souvenir : *Comme un jeu d'enfant*, 13 juin 2014-8 mars 2015, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 96. Photo-souvenir : *Comme un jeu d'enfant*, 13 juin 2014-8 mars 2015, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Fig. 97. Photo-souvenir : *L'Observatoire de la lumière*, 10 mai 2016-mai 2017, Fondation Louis Vuitton, Paris. © Daniel Buren-ADAGP Paris



Icône : un lys

Symbole : la Vierge Marie

Indice : l'Archange Gabriel
(porteur)

Fig. 98. Fig. 98. Un exemple de la figure qui appartient à la fois à l'icône, à l'indice et au symbole. Le lys dans *L'Annonciation*, Léonard de Vinci, 1475-1480, 98,4 x 217 cm, Galleria degli Uffizi.



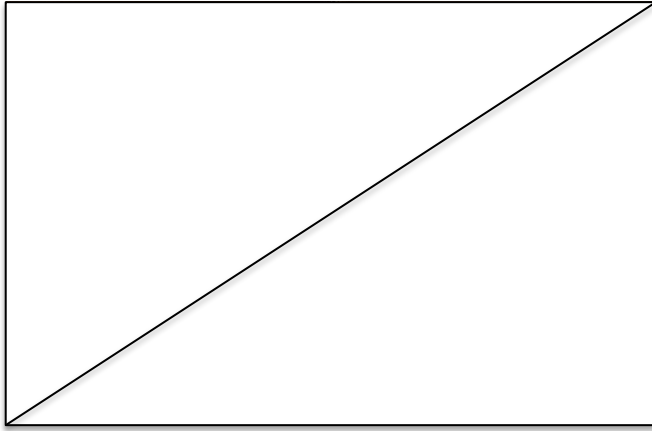


Fig. 99. Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, 52 x 41,5 cm (x2), hôpital Saint-Jean, musée Memling, Bruges.

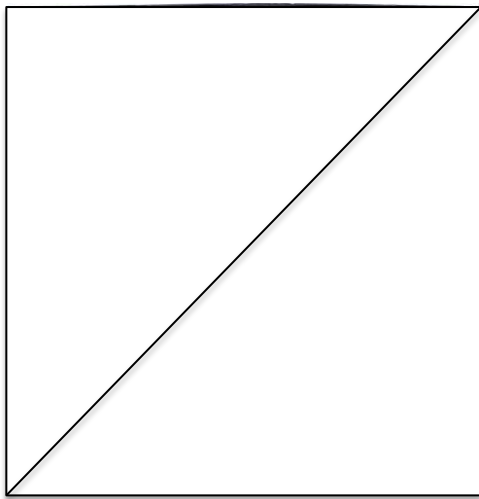


Fig. 100. Quentin Metsys, *Prêtre et sa femme*, 1514, 70 x 67cm, musée du Louvre.

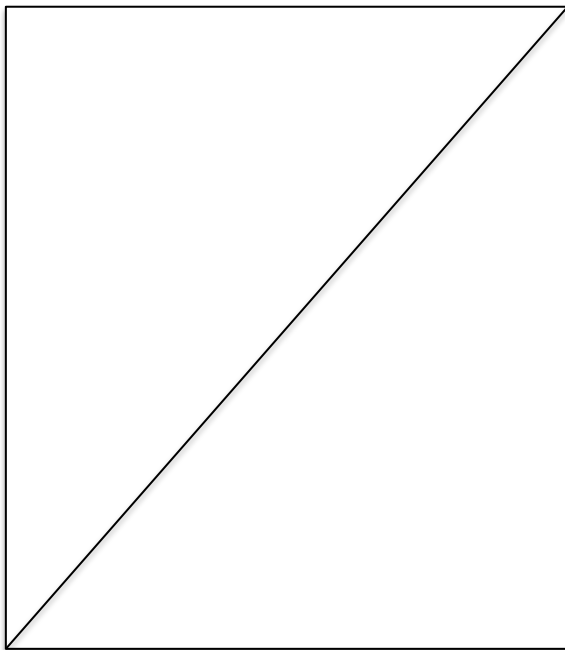


Fig. 101. Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656, 318 x 276 cm, musée du Prado.

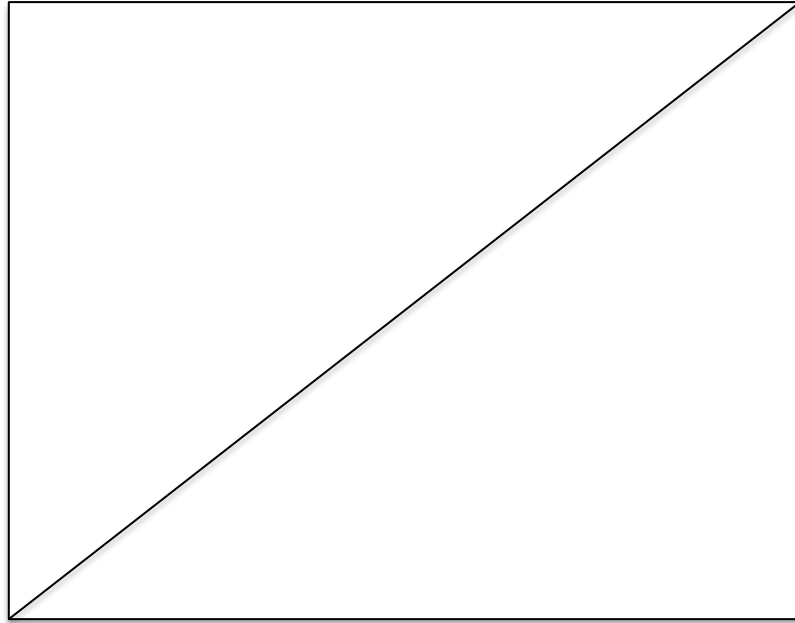


Fig. 102. *Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, Jean-Honoré Fragonard, 1765, 309 x 400 cm, musée du Louvre.

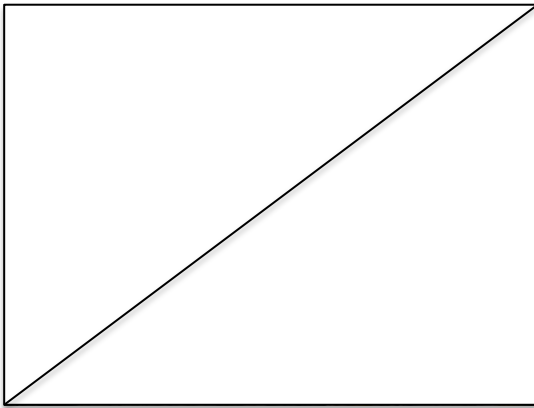


Fig. 103. *Ravine*, Vincent van Gogh, 1889, 73 x 91,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

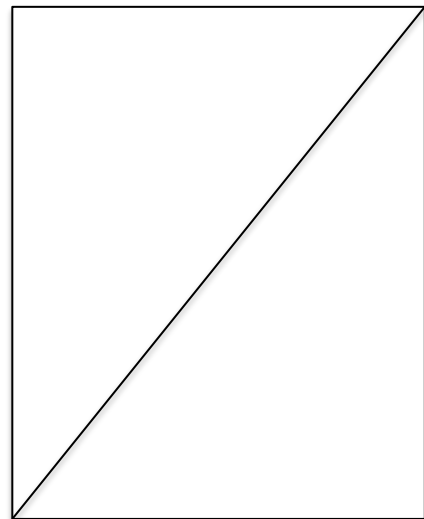


Fig. 104. *L'église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet*, Vincent Van Gogh, 1890, 94 x 74 cm, musée d'Orsay.

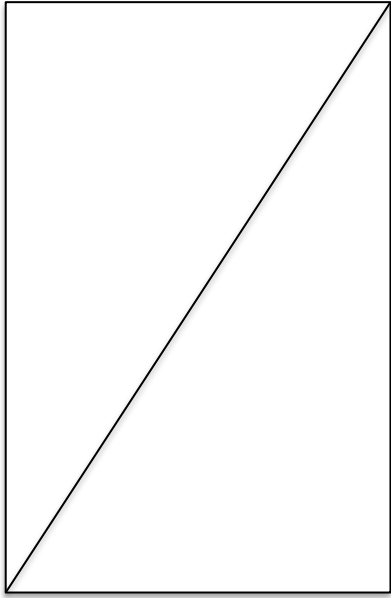


Fig. 105. Henri Matisse, *Le rideau jaune*, 1915, 146 x 97 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

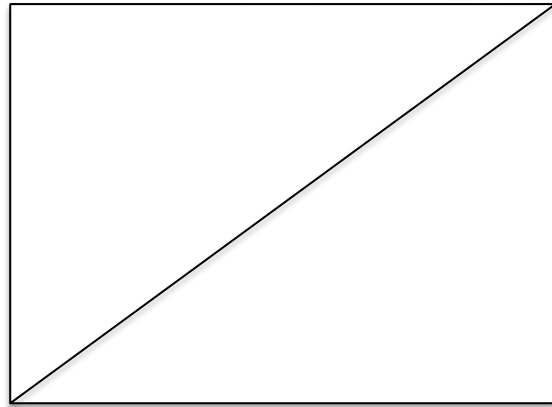


Fig. 106. Meindert Hobbema, *The Watermill with the Great Red Roof*, 1662/65, 81.3 x 110 cm, Art Institute Chicago, Chicago.

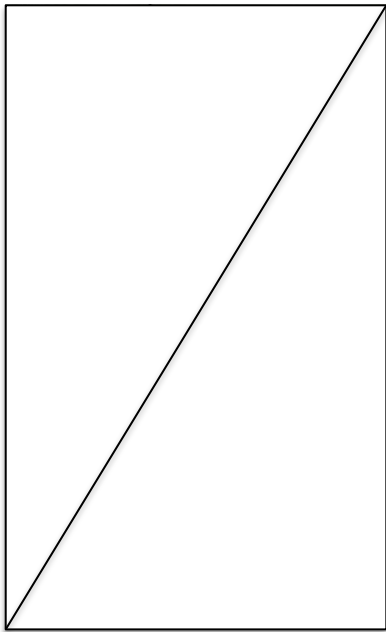


Fig. 107. Kasimir Malevitch, *Composition Suprématisse*, 1915, 101,5 x 62 cm, Collection Stedelijk Museum.

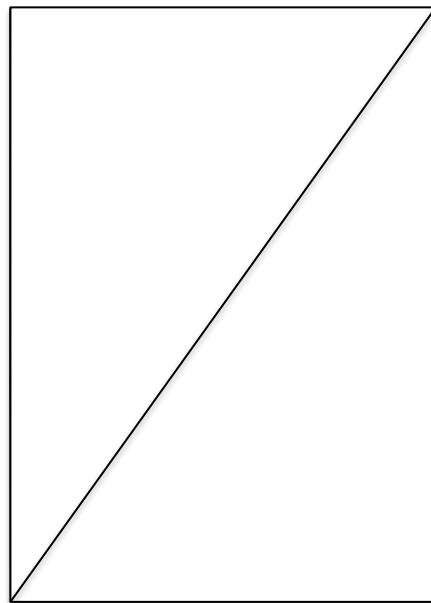


Fig. 108 : Marcel Duchamp, *Pharmacie*, janvier 1914, ready-made rectifié, 26,2 x 19,2 cm, collection Arakawa.

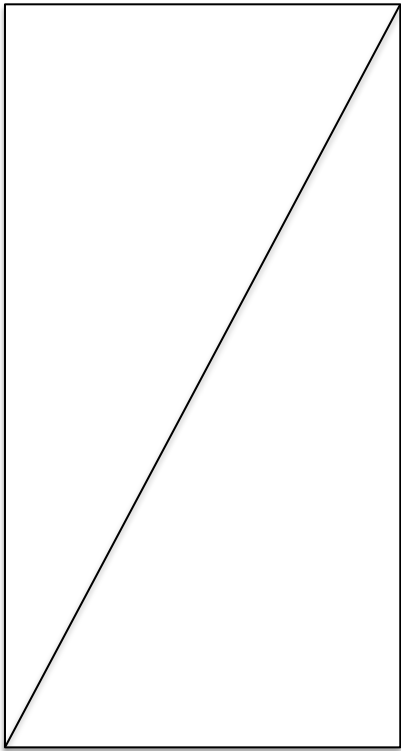


Fig. 109. Marcel Duchamp, *En avance du bras cassé*, novembre 1915/1964.

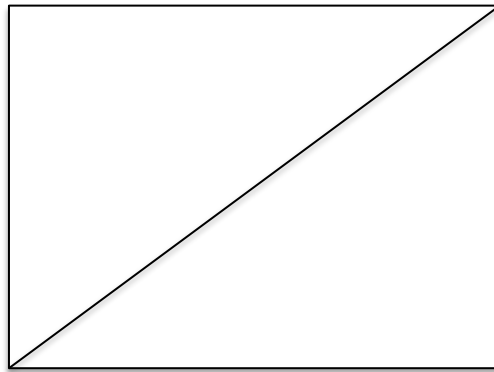


Fig. 110. Marcel Duchamp, *Pliant de voyage*, 1916.

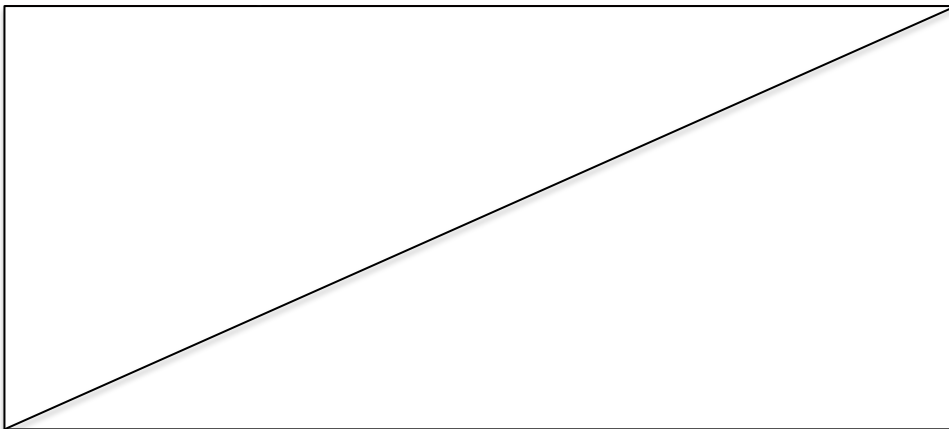


Fig. 111. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, 242 x 542cm, MoMA.

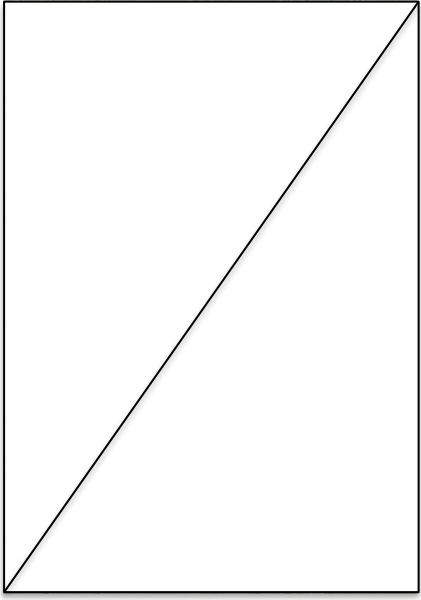


Fig. 112. Willem de Kooning,
Woman III, 1952-1953, 172,7
x 123,2 cm, collection privée.

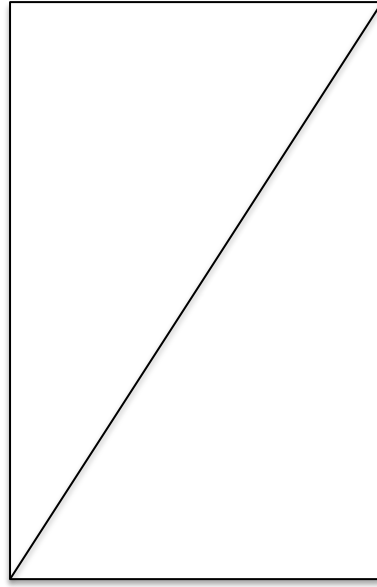


Fig. 113 : Hans Hofmann, *Cathedral*,
1959, 188 x 122 cm, MoMA

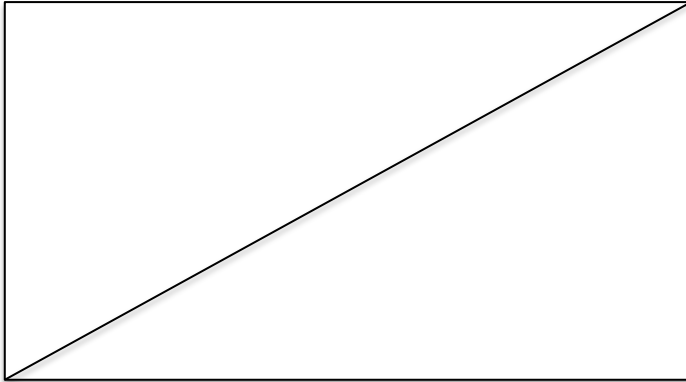


Fig. 114. Yves Klein,
*Anthropométrie de
l'époque bleue
(ANT 82)*, 1960,
156,5 x 282,5 cm,
Centre Pompidou.

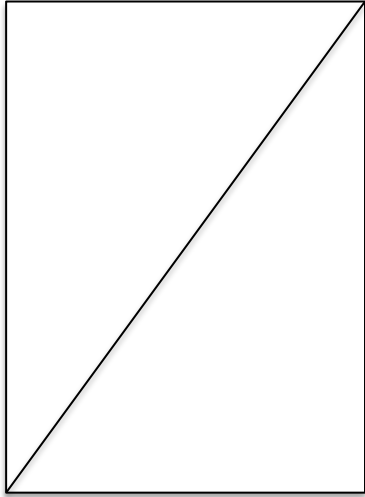


Fig. 115. Niki de Saint Phalle,
Tir, 1961, 175 x 80 cm, Centre
Pompidou.

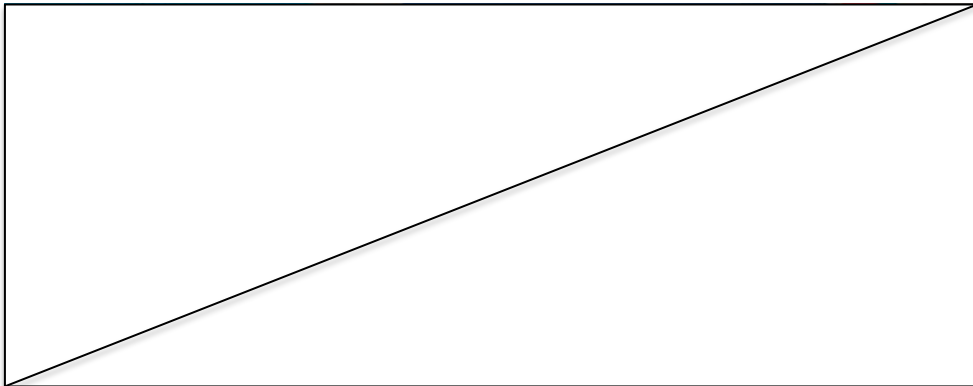


Fig. 116. Jacques Villeglé, *Carrefour Sèvres-Montparnasse, juillet 1961*,
Affiches lacérées marouflées sur toile, 319 x 810 cm, Centre Pompidou.

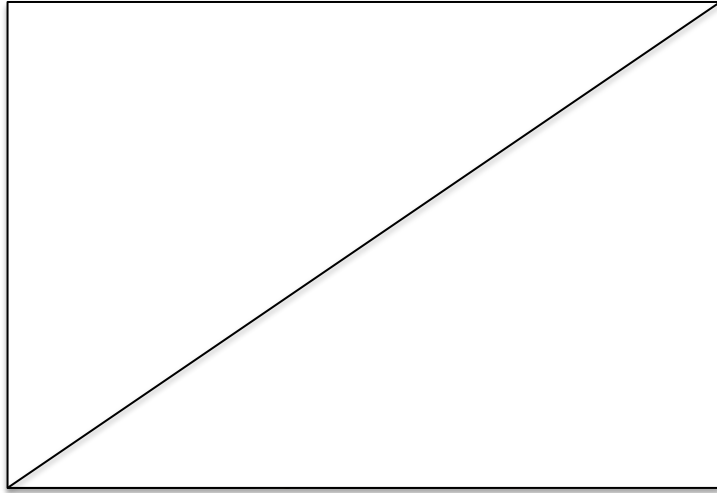


Fig. 117. Flank Stella, *Black Painting* 1958-1959.

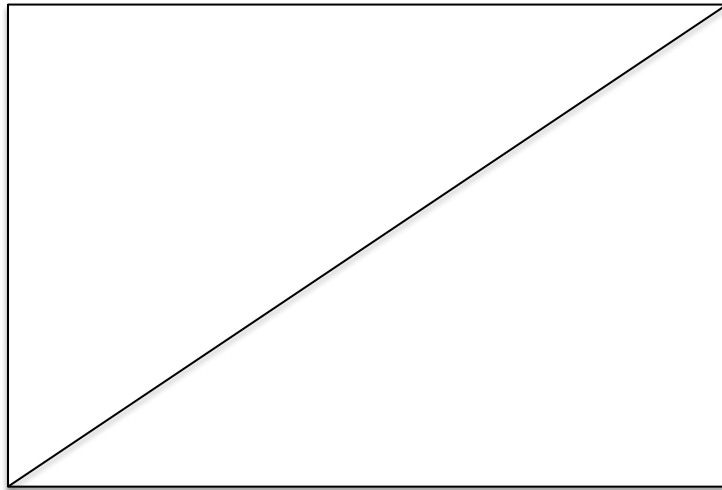


Fig. 118. Yayoi Kusama, *Kusama's Peep Show or Endless Love Show*, mars 1966, Castellane Gallery, New York.

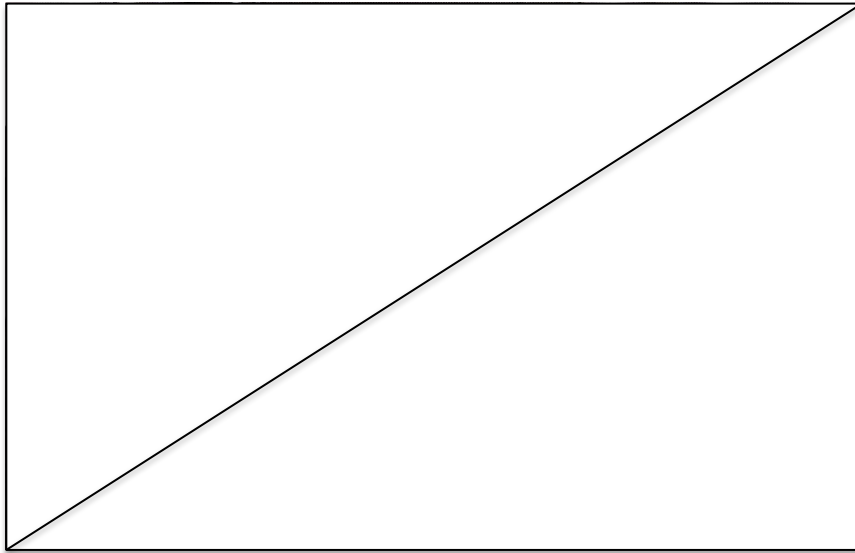


Fig. 119. Robert Morris, sans titre, Green Gallery, New York, décembre 1964-janvier 1965.

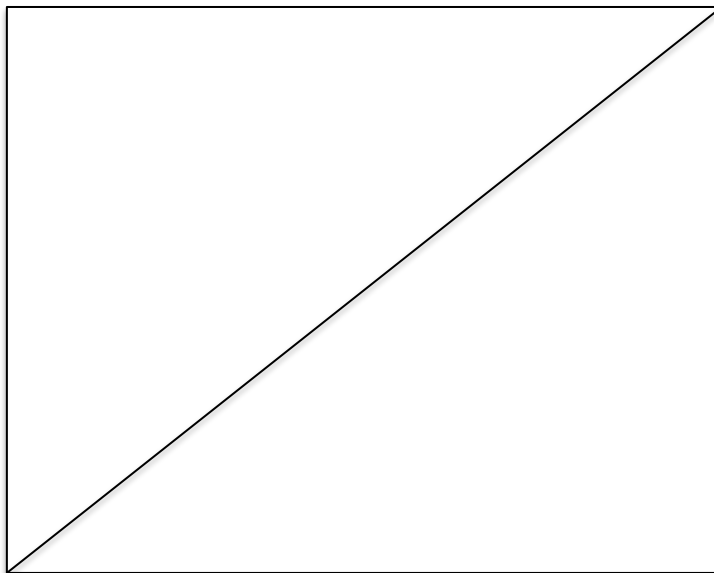


Fig. 120. Robert Morris, *Untitled*, 1965, reconstructed 1971, Tate Gallery.

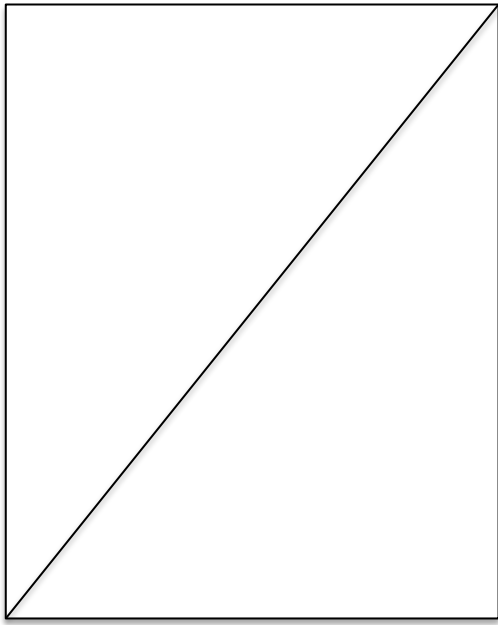


Fig. 121. Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1967, MoMA.

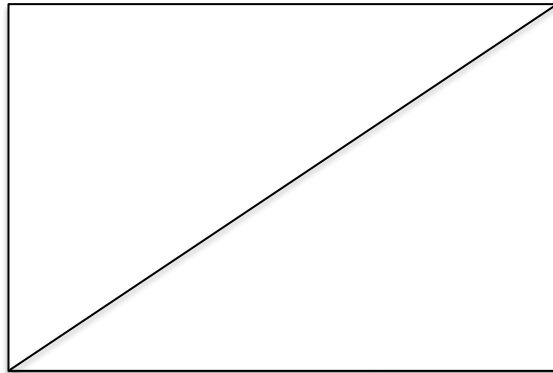


Fig. 122. Donald Judd, *Acier laminé à chaud*, 1971, diamètre 228,6 cm (cercle extérieur), 6th International Exhibition Solomon Guggenheim.

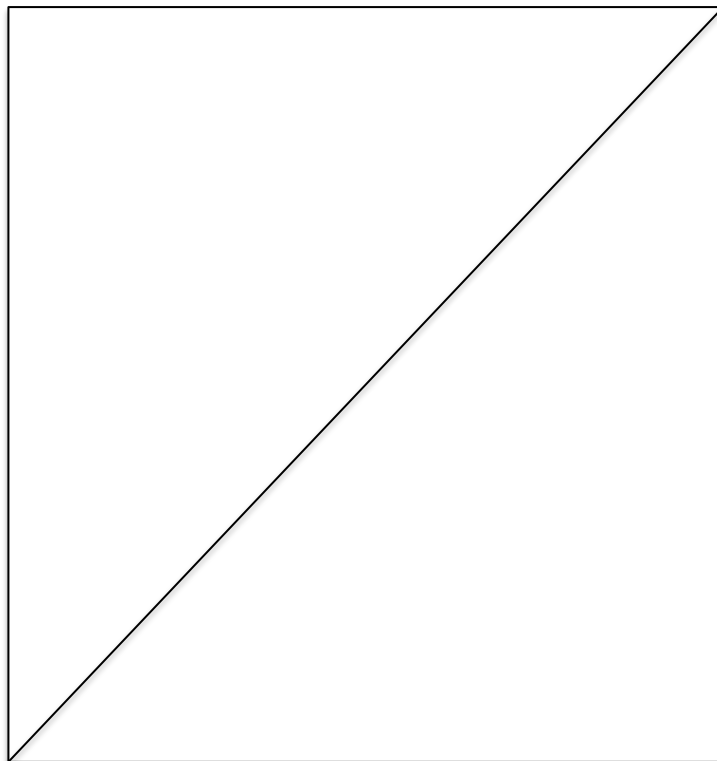


Fig. 123. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, Paris

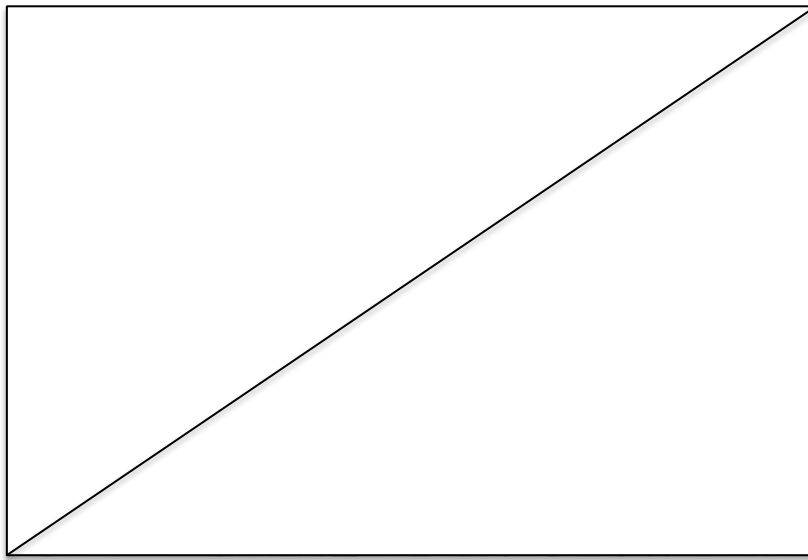


Fig. 124. Gordon Matta-Clark, *Doors, Floors, Doors*, 1976, P.S.1, New York.

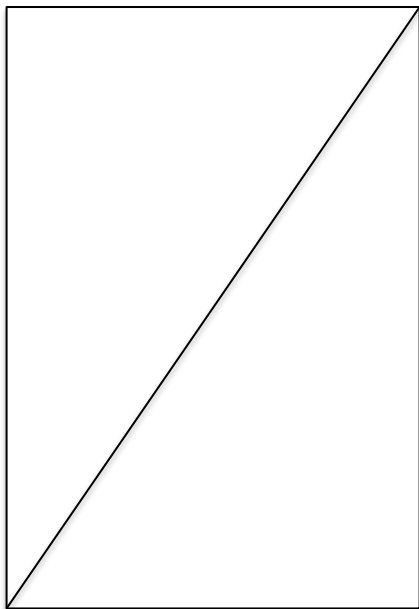


Fig. 125. Michelle Stuart, *East/West Wall Memory Relocated*, 1976, P.S.1, New York.

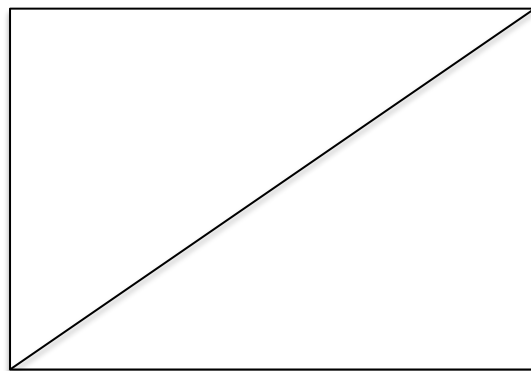


Fig. 126. Lucio Pozzi, *P.S.1 Paint*, 1976, P.S.1, New York.

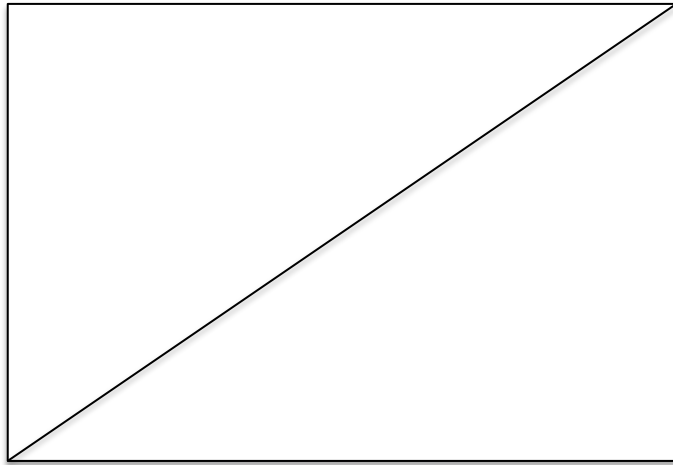


Fig. 127. Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976, 37^e Biennale de Venise.

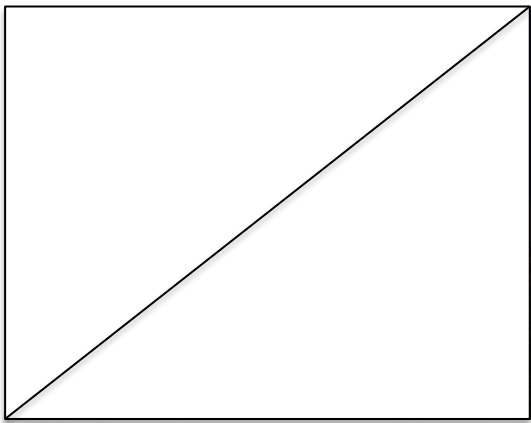


Fig. 128. Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977.

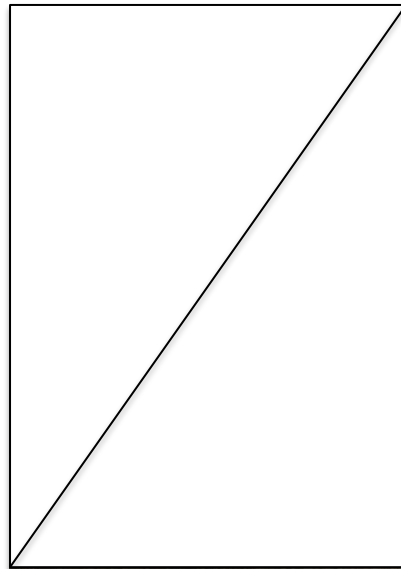


Fig. 129. Carl Andre, *Stone Field Sculpture*, Hartford, 1977.

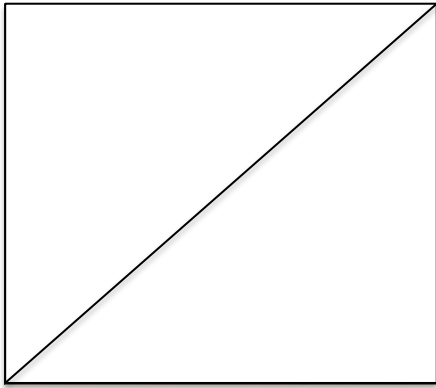


Fig. 130. Richard Serra, *Equal (Corner Prop Piece)*, 1969-70. MoMA

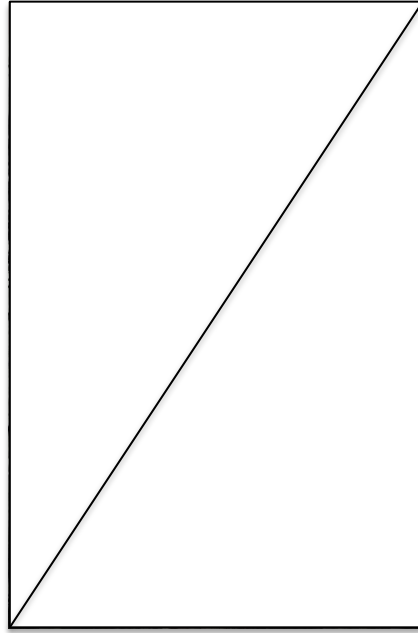


Fig. 131. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Federal Plaza, New York.

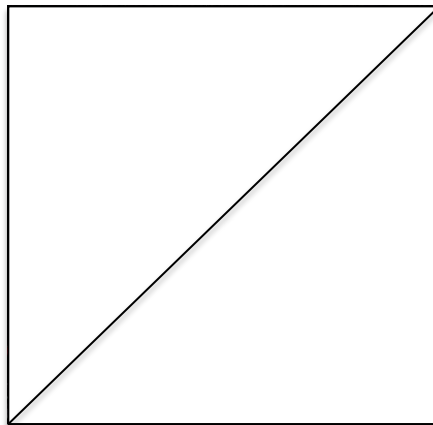


Figure 132. Jenny Holzer, *Message to the Public (Truisms)*, 1982, Times Square, New York.

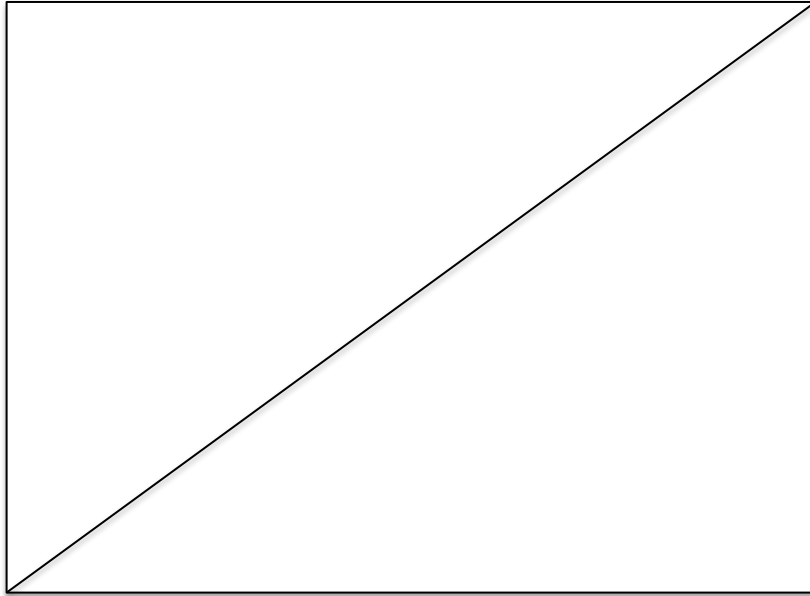


Fig. 133. Michael Asher, *Haus Lange Installation*, 1982, Museum Haus Lange, Krefeld.

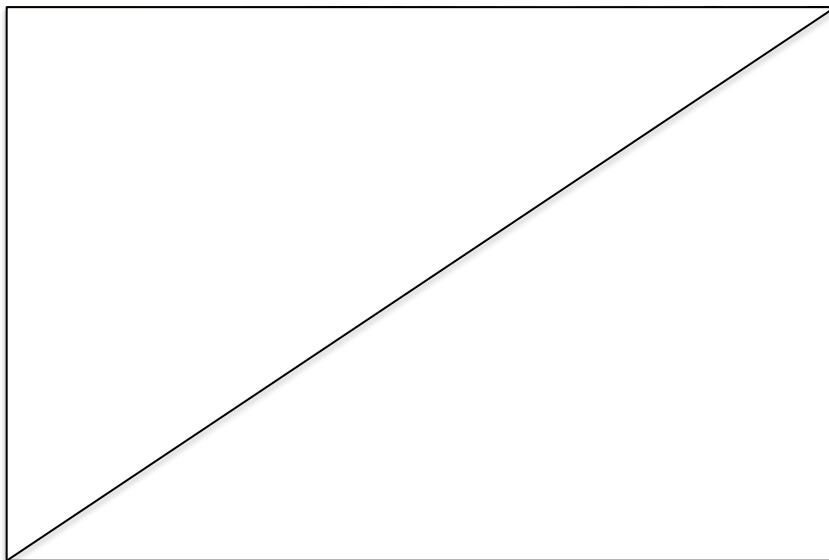


Fig. 134. Michael Asher, *Installation*, 2008, Santa Monica Museum of Art.



Fig. 135. César Baldaccini, *Le Centaure*, 1988, Place Michel-Debré, Paris.

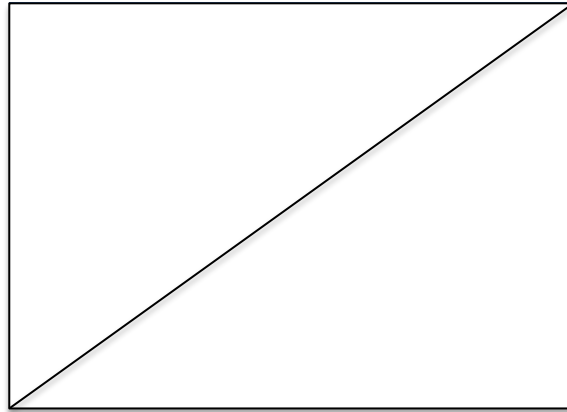


Fig. 136. Christo et Jeanne-Claude, *L'emballage du Reichstag*, 1995, Berlin.

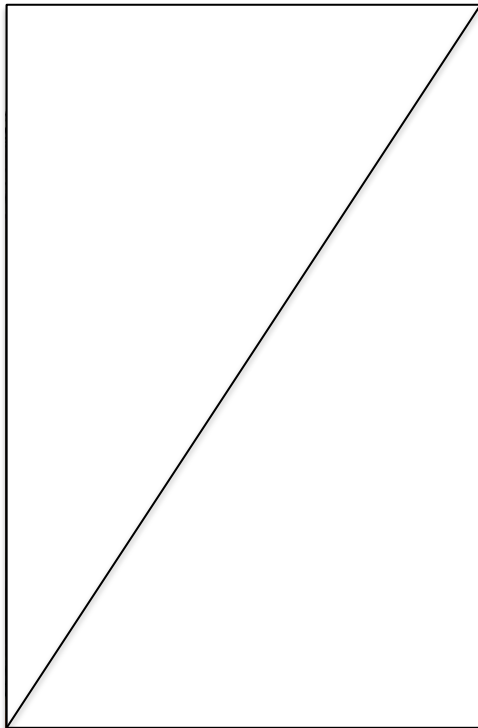


Fig. 137. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, Galleria dell'Accademia di Frenzi.

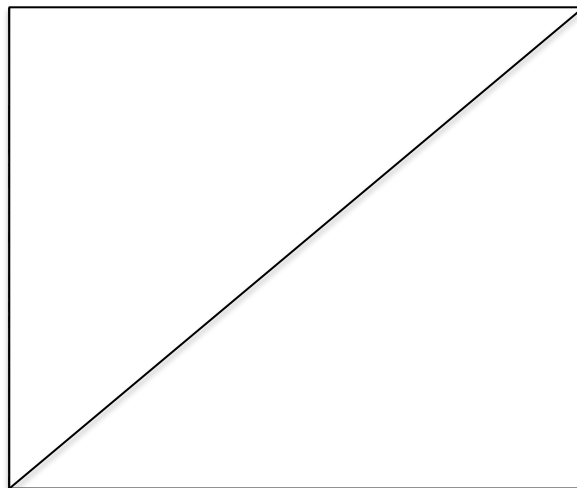


Fig. 138. Michel-Ange, *Le jugement dernier*, 1536-1541, chapelle Sixtine.

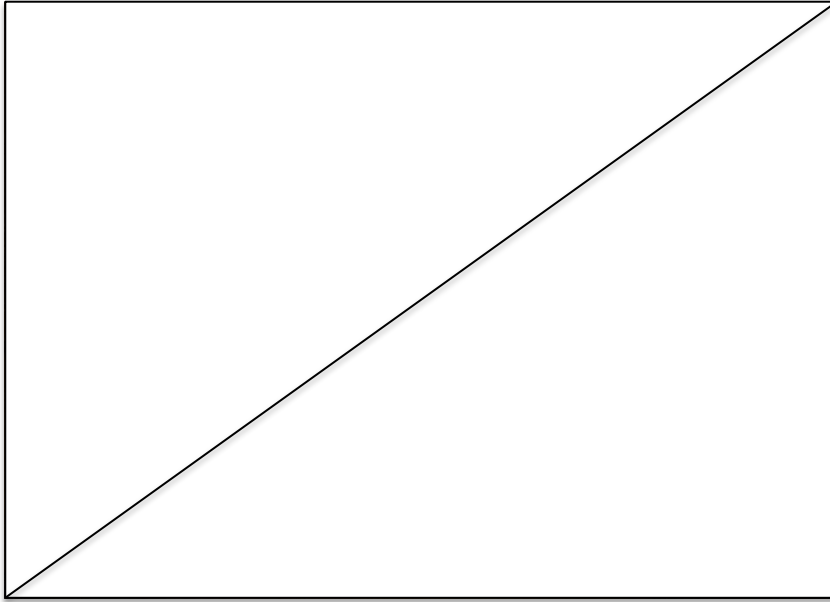


Fig. 139. Nicolas Poussin, *La Sainte Famille en Égypte*, 1655-1657, 106 x 146 cm, musée de l'Hermitage.

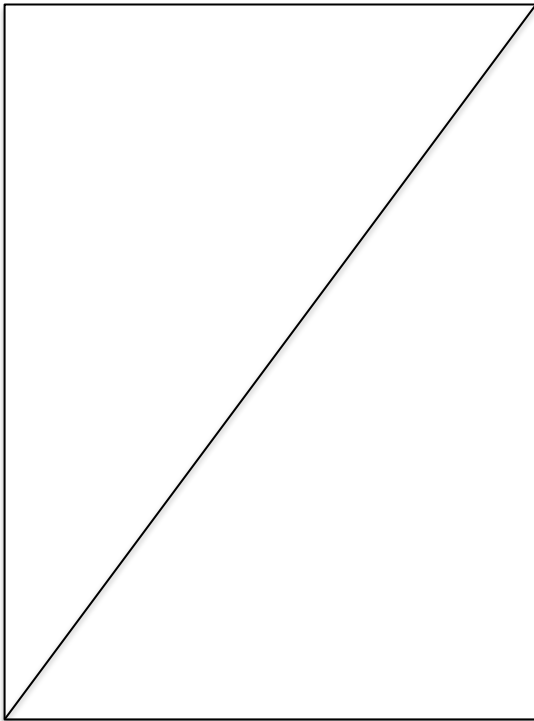


Fig. 140. Raphaël, *La Madone Sixtine*, 1512-1513, 265 x 196 cm, Gemäldegalerie Alter Meister.

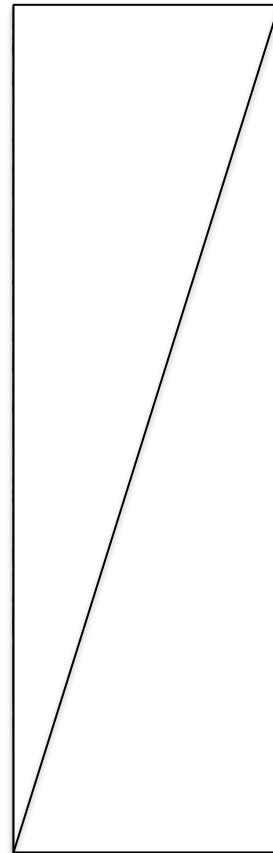


Fig. 141. Donatello, *Judith et Holopherne*, 1453-1460, Piazza della Signoria, Florence.



Fig. 142. Alexandre-Théodore Brongniart, *Palais Brongniart*, 1826, Paris.

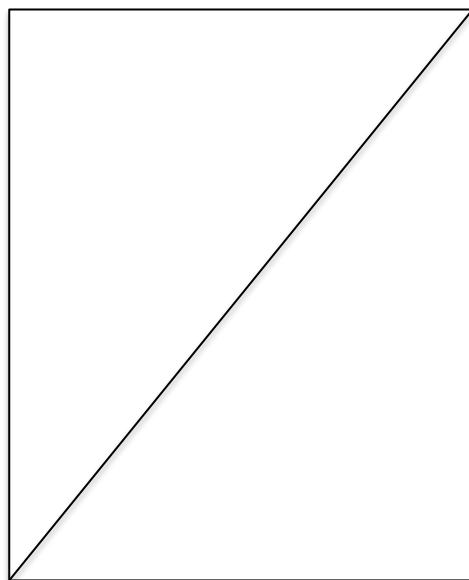


Fig. 143. Le « Long Island Ducking », photo reproduite de *God's Own Junkyard*.

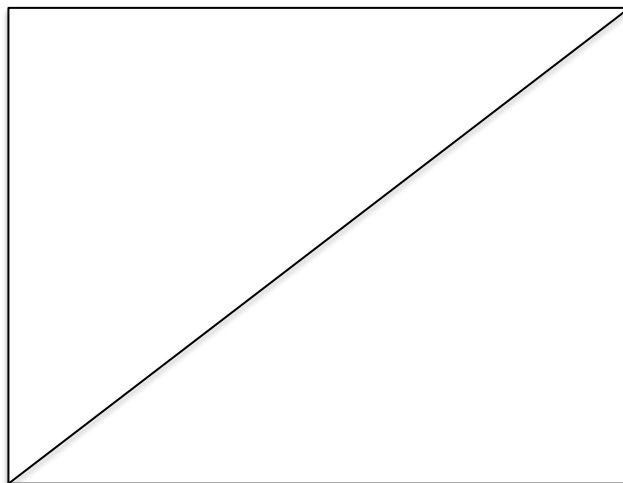


Fig. 144. Venturi et Rauch, *Guild House*, Logement Quaker pour Personnes Âgées, Philadelphie, 1960-1963.

Table des images

Fig. 1. Photo-souvenir : *Peinture sur papier* (T II-41), février 1964, 65 x 50,3 cm. S : C II, p. 32. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 2. Photo-souvenir : *Peinture et collage sur toile*, (T II-164), [avril-mai] 1964, 240,2 x 170,2 cm. S : C II, p. 57. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 3. Photo-souvenir : *Peinture et collage sur toile*, (T II-168), [mai-décembre] 1964, 240 x 160 cm. S : C II, p. 61. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 4. Photo-souvenir : *Mosaïque aux éléments composites*, (N T II-235), janvier-mai 1965, Travail *in situ* à Grapetree Bay Hotel. S : C II, p. 94-95. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 5. Photo-souvenir : *Peinture émail sur toile de coton* (T II-251), juin 1965, 216 x 181,5 cm. S : C II, p. 106. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 6. *Peinture aux formes variables* (T II-269), [octobre] 1965, 185,5 x 188,5 cm. S : C II, p. 122. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 7. *Tissu tendu sur fil de fer*. Forme indéterminée (T II-268), [octobre] 1965, Ø [110 cm]. S : C II, p. 121. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 8. Photo-souvenir : *Peinture aux formes variables* (T II-277), [novembre] 1965, 227,2 x 188,3 cm. S : C II, p. 130. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 9. Photo-souvenir : *Peinture aux formes variables* (T II-308), [juillet-août] 1966, 223 x 198,3 cm. S : C II, p. 158. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 10. Photo-souvenir : *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris anthracite* (T-II 324), [septembre] 1966, 230,5 x 200,5 cm. S : C II, p. 172. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 11. Photo-souvenir : Passage 1964-1966. S : *Mot*, D16. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 12-13. Photo-souvenir : *Manifestation 1*, 3 janvier 1967, 18^e Salon de la Jeune, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. S : *Mot*, M04-05. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 14. Photo-souvenir : *Manifestation 2*, 3 janvier 1967, 18^e Salon de la Jeune, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. S : *Mot*, M 07. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 15. Photo-souvenir : *Manifestation 3*, 2 juin 1967, la salle de spectacles du musée des Arts décoratifs. S : *Mot*, M09. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 16-17. Photo-souvenir : *Manifestation 4*, 30 septembre-5 novembre 1967, 5^e biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. S : *Mot*, M12-M13. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 18. Photo-souvenir : *Manifestation 5*, 5-25 décembre 1967, Galerie J. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP

Paris

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1911/Peinture%20acrylique%20blanche%20sur%20tissu%20rayé%20blanc%20et%20orange>

Fig. 19. Photo-souvenir : Le tract de Michel Parmentier, 6 décembre 1967, *Mot*, M14. © Daniel Buren-ADAGP

Paris

Fig. 20. Photo-souvenir : *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et vert*, (T III-30), 180,5 x 131,5 cm, mars 1968. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/657/Peinture%20acrylique%20blanche%20sur%20tissu%20rayé?Peinture%20acrylique%20blanche%20sur%20tissu%20rayé%20blanc%20et%20vert>

Fig. 21-25. Photo-souvenir : *Affichage sauvage*, avril 1968, Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1944/Affichages%20sauvages?page=2#lg=1&slide=2>

Fig. 26. Photo-souvenir : *Travail in situ*, janvier 1969, mai 1971, juin 1972, juin 1973 et avril 1974, galerie Wide White Space, Anvers. S : *Mot*, R14. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 27. Photo-souvenir : *Affichages sauvages*, travail *in situ*, mars 1969, Berne. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/32?&lang=fr#lg=1&slide=1>

Fig. 28-30. Photo-souvenir : *Affichages sauvages*, Grabbeplatz, Düsseldorf, 3 octobre 1969, in *Position-Proposition*, 30 septembre-7 octobre. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1927/Affichages%20sauvages#lg=1&slide=11>
<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1927/Affichages%20sauvages#lg=1&slide=10>
<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1927/Affichages%20sauvages#lg=1&slide=8>

Fig. 31. Photo-souvenir : *Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu*, décembre 1970-janvier 1971, galerie Yvon Lambert. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://www.danielburen.com/images/exhibit/70?&lang=fr#lg=1&slide=0>

Fig. 32. Photo-souvenir : *Manifestation*, janvier 1971, Mönchengladbach. S : *PS*, N. 67. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 33. Photo-souvenir : *Manifestation*, janvier 1971, Städtisches Museum, Mönchengladbach. S : *PS*, N. 74. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 34. Photos-souvenirs : *Peinture/Sculpture*, VI Guggenheim Internationale, Guggenheim Museum, New York, février 1971. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture>

Fig. 35. Photo-souvenir : *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et bleu*, (T IV-113), 120 x 135 cm, avril 1971, exposé dans le cadre de *Konzept-Kunst* organisé par Konrad Fisher, 17 mars-23 avril 1972, Kunstmuseum Bâle. S : SDB.

<http://catalogueraisonne.danielburen.com/artworks/view/681>

Fig. 36. Photo-souvenir : *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*, 30 juin-8 octobre 1972, dans la *documenta 5*, Le Fridericianum, Cassel. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/2087/Exposition%20d'une%20exposition%20:%20Une%20Pièce%20en%20sept%20tableaux?year=1972&page=2&_id=1575893615727#lg=1&slide=6

Fig. 37. Photo-souvenir : *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*, 30 juin-8 octobre 1972, dans la *documenta 5*, Neue Galerie, Cassel. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/2087/Exposition%20d'une%20exposition%20:%20Une%20Pièce%20en%20sept%20tableaux?year=1972&page=2&_id=1575893615727#lg=1&slide=0

Fig. 38. Photo-souvenir : *Sanction of the Museum*, Museum of Modern Art, Oxford, 31 mars-15 avril 1973. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/131?ref=search&q=sanction+of+the+museum#lg=1&slide=1>

Fig. 39. Photo-souvenir : *Une exposition de peintures réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*, 29 mai-23 juin 1973, place Vendôme, Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/140?ref=&year=1973#lg=1&slide=2>

Fig. 40. Photo-souvenir : Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, travail *in situ*, galerie John Weber, 13 octobre-7 novembre 1973. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://www.danielburen.com/images/exhibit/149#lg=1&slide=0>

Fig. 41. Photo-souvenir : *PH Opéra*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 9 janvier 1974-30 juin 1977 [Acte I/II], 6 septembre 1977 [Acte III]. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/157?ref=&year=1974#lg=1&slide=1>

Fig. 42-43. Photo-souvenir : *Chez Georges*, septembre 1974, restaurant Chez Georges, Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/189?ref=search&q=chez%20Georges#lg=1&slide=0>

<https://danielburen.com/images/exhibit/189?ref=search&q=chez%20Georges#lg=1&slide=8>

Fig. 44. Photo-souvenir : *Seven Ballets in Manhattan*, New York, galerie John Weber, mai-juin 1975. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/217?&ref=personnelle&year=1975#lg=1&slide=14>

Fig. 45. Photo-souvenir : *Voile/Toile Toile/Voile*, Lac du Vannsee, Berlin, 20 septembre 1975. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/234?ref=search&q=voile%2Ftoile#lg=1&slide=3>

Fig. 46-47. Photo-souvenir : *À partir de là*, 12 novembre-14 décembre 1975, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1^{er} étage et rez-de-chaussée. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/231?&ref=personnelle&year=1975#lg=1&slide=22>

<https://danielburen.com/images/exhibit/231?&ref=personnelle&year=1975#lg=1&slide=4>

Fig. 48-52. Photo-souvenir : *To Place, To Transgress*, galerie John Weber et Leo Castelli, New York, 15 septembre-4 octobre 1976. S : *B*, p. 52, p. 53 (la figure en bas), p. 54, p. 55. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 53. Photo-souvenir : Les dessins pour *To Place, To Transgress*. S : *Cat. exp., The Buren Times in The eye of the storm*, Solomon Guggenheim Museum, New York, 24 mars-8 juin 2005, New York : Guggenheim Museum Publications, 2005, 3B-5. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 54. Photo-souvenir : *To Place, To Transgress* (arrangement).

Fig. 55. Photo-souvenir : *Les Couleurs : sculptures*, 1 juin-août 1977, Centre Pompidou. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/284?&lang=eng#lg=1&slide=6>

Fig. 56. Photo-souvenir : *Les Formes : peintures*, avril 1979 (achat 1977), collection MNAM, Centre Pompidou. S : Daniel Buren, *Les Couleurs : sculptures Les Formes : peintures*, Paris, Centre Pompidou & Halifax : Les Presses du Nova Scotia College of Art and Design, 1981, p. 63. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 57. Photo-souvenir : *Watch the doors please !*, octobre 1980-juin 1982, The Art Institute of Chicago. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/372#lg=1&slide=3>

Fig. 58. Photo-souvenir : *Ponctuations, Statue/Sculpture*, novembre 1980, Lyon. S : *B*, p. 58. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 59. Photo-souvenir : *Plan contre-plan*, 16 mai-11 juillet 1982, Museum Haus Esters, Krefeld. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/406?&lang=fr#lg=1&slide=1>

Fig. 60. Photo-souvenir : *À partir de là...*, septembre 1982, Museum Abteiberg, Mönchengladbach. S : *CE*, p. 17. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 61. Photo-souvenir : *Couleurs superposées, Acte II. 60'*, octobre 1982, Laforêt Museum, Tokyo. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/415#lg=1&slide=3>

Fig. 62. Photo-souvenir : *Points de vue ou le Corridorscope*, 6 mai-12 juin 1983, Musée d'art moderne de la ville de Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/435?&ref=personnelle&year=1983#lg=1&slide=0>

Fig. 63. Photo-souvenir : *Site in Situ, No. 1*, mai 1984, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/460?&lang=fr#lg=1&slide=0>

Fig. 64. Photo-souvenir : *La Cabane éclatée No. 2*, 25 septembre-27 octobre 1984, l'ARCA, Marseille. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/471?&ref=personnelle&year=1984#lg=1&slide=2>

Fig. 65. Photo-souvenir : *Cabane éclatée No. 6 : Les damiers*, avril 1985, galerie Ugo Ferranti, Rome. S : *CÉ*, p. 31. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 66. Photo-souvenir : *Cabane éclatée No. 9*, septembre 1985, Moderna Museet, Stockholm. S : *CÉ*, p. 37. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 67. Photo-souvenir : *Sha-kkei*, novembre 1985, Ushimado, Japon. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/521?&ref=personnelle&year=1985#lg=1&slide=1>

Fig. 68. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, juillet 1986, Cour d'honneur, Palais-Royal, Paris.

Fig. 69. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, juillet 1986, Cour d'honneur, Palais-Royal, Paris. S : *B*, p. 84. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 70. Plan du Palais-Royal. S : Site du Palais Royal : <http://palais-royal.monuments-nationaux.fr> (dans le Document de visite du Palais-Royal).

Fig. 71. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, coupes, 1985, Collection Frac Centre. S : *Histoire du Palais-Royal, Les Deux Plateaux, Daniel Buren*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 34. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 72. Photo-souvenir : *Les Deux Plateaux*, sous-sol existant, 1985, Collection Frac Centre. S : *Ibid.*, p.35. © Daniel Buren-ADAGP Paris

Fig. 73. Photo-souvenir : *Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, 29 juin-30 septembre 1986, Pavillon Français, Venise, 42^e Biennale de Venise, S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/546?&ref=personnelle&year=1986#lg=1&slide=7>

Fig. 74. Photo-souvenir : *Comme lieu, situation 1*, 15 novembre 1986-15 février 1987, Le Nouveau Musée, Villeurbanne. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris

<https://danielburen.com/images/exhibit/564?&ref=personnelle&year=1986#lg=1&slide=2>

- Fig. 75. Photo-souvenir : *Arbeiten für Innenräume*, 5 décembre 1987-13 février 1988, galerie Nikolaus Sonne, Berlin. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/610?&ref=personnelle&year=1987#lg=1&slide=1>
- Fig. 76. Photo-souvenir : *Une enveloppe peut en cacher une autre*, 19 mars-28 mai 1989, Musée Rath, Genève. S : *CÉ*, p. 49. © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 77. Photo-souvenir : *Arguments topiques : Dominant-Dominé, coin pour un espace, 1465,5 m² à 11°28'42"*, 17 mai-29 septembre 1991, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/760?&ref=personnelle&year=1991#lg=1&slide=8>
- Fig. 78. Photo-souvenir : *Arguments topiques : Vers le sud, noir et rouge*, 17 mai-29 septembre 1991, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/760?&ref=personnelle&year=1991#lg=1&slide=45>
- Fig. 79. Photo-souvenir : *Arguments topiques : Le mur s'affiche, 3 couleurs, 4 formes*, 17 mai-29 septembre 1991, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/760?&ref=personnelle&year=1991#lg=1&slide=24>
- Fig. 80. Photo-souvenir : *Cabane rouge aux miroirs*, septembre 1996, Musée de la Chartreuse, Douai. S : *CÉ*, p. 73 (la figure en haut). © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 81. Photo-souvenir : *Peintures de 1964 et 1965*, 28 septembre-28 décembre 1996, Renn espace d'art contemporain, Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/927?&ref=personnelle&year=1996#lg=1&slide=0>
- Fig. 82. Photo-souvenir : *Tel un Palimpseste ou La Métamorphose d'une image*, 22 juin-28 septembre 1997, Skulptur Projecte Münster 97, Münster. S : Site de Skulptur Projekte Archiv. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/71/>
- Fig. 83. Photo-souvenir : *Quadriller*, 7 avril-20 mai 1998, galerie Ugo Ferranti, Rome. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/975?&ref=personnelle&year=1998#lg=1&slide=7>
- Fig. 84. Photo-souvenir : *Les trois Cabanes éclatées en une ou La Cabane éclatée aux trois peaux*, décembre 1999, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne. S : *CÉ*, p. 85 (la figure en haut à droite). © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 85. Photo-souvenir : *En quelque temps : la Peinture*, 1974-1999, Collection Mazarguil. S : *C II*, p. 176. © Daniel Buren-ADAGP Paris

- Fig. 86. Photo-souvenir : *Une Traversée – Peintures 1964-1999*, 21 janvier-mai 2000, Musée d'art moderne Lille Métropole Villeneuve d'Ascq. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/1040#lg=1&slide=1>
- Fig. 87. Photo-souvenir : *Le Musée qui n'existait pas : Le Plancher à l'infini*, 25 juin-23 septembre 2002, Centre Pompidou. S : *MQE*, p. 99. © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 88. Photo-souvenir : *Le Musée qui n'existait pas : Trois couleurs font quatre : la diagonale oblique*, 25 juin-23 septembre 2002, Centre Pompidou. S : *MQE*, p. 101. © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 89. Photo-souvenir : Le plan du *Musée qui n'existait pas*. S : *MQE*, p. 80-81. © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 90. Photo-souvenir : *The Eye of the Storm : Around the corner*, 24 mars-8 juin 2005, Guggenheim Museum, New York. S : Site du Guggenheim Museum. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren/new-work-for-the-guggenheim>
- Fig. 91. Photo-souvenir : *The Eye of the Storm : Color, Rhythm, Transparency – The Double Frieze*, 24 mars-8 juin 2005, Guggenheim Museum, New York. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/1273?ref=&year=2005#lg=1&slide=10>
- Fig. 92. Photo-souvenir : *Mur de peinture 1966-1977*, la salle Matisse, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Fig. 93. Photo-souvenir : *La Coupure*, 24 octobre 2008-23 août 2009, Musée national Picasso, Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/1605?&ref=personnelle&year=2008#lg=1&slide=0>
- Fig. 94. Photo-souvenir : *Excentrique(s)*, in *Monumenta 2012*, 9 mai-21 juin 2012, Grand Palais, Paris. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/2012?&ref=personnelle&year=2012#lg=1&slide=11>
- Fig. 95-96. Photo-souvenir : *Comme un jeu d'enfant*, 13 juin 2014-8 mars 2015, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg. S : SDB. © Daniel Buren-ADAGP Paris
<https://danielburen.com/images/exhibit/2130?ref=&year=2014#lg=1&slide=0>
<https://danielburen.com/images/exhibit/2130?ref=&year=2014#lg=1&slide=25>
- Fig. 97. Photo-souvenir : *L'Observatoire de la lumière*, 10 mai 2016-mai 2017, Fondation Louis Vuitton, Paris. S : Cat. exp., *L'Observatoire de la lumière*, Fondation Luis Vuitton, Paris, 11 mai 2016-2 mai 2017, Paris, Beaux Arts/TTM éditions, 2016, p. 6. © Daniel Buren-ADAGP Paris
- Fig. 98. Léonard de Vinci, *L'Annonciation*, 1475-1480, 98,4 x 217 cm, Galleria degli Uffizi. S : le site de la Galleria degli Uffizi : <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation>

- Fig. 99. Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, 52 x 41,5 cm (x2), hôpital Saint-Jean, musée Memling, Bruges. S : Till-Holger Borchert, *Les portraits de Memling*, Amsterdam : Ludion, 2005, p.140.
- Fig. 100. Quentin Metsys, *Le prêteur et sa femme*, 1514, 70 x 67cm, musée du Louvre. S : le site du musée du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24149
- Fig. 101. Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656, 318 x 276 cm, musée du Prado. S : le site du musée du Prado : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>
- Fig. 102. *Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, Jean-Honoré Fragonard, 1765, 309 x 400 cm, musée du Louvre. S : le site du musée du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10883
- Fig. 103. *Ravine*, Vincent Van Gogh, 1889, 73 x 91,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston. *Van Gogh : a retrospective*, dirigé par Alyson Stein, New York : Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1986, p. 277.
- Fig. 104. *L'église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet*, Vincent Van Gogh, 1890, 94 x 74 cm, musée d'Orsay. S : le site du musée d'Orsay : https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/zoom/leglise-dauvers-7079.html
- Fig. 105. Henri Matisse, *Le rideau jaune*, 1914-1915, 146 x 97 cm, MoMA, S : le site du MoMA : <https://www.moma.org/collection/works/79523?locale=en>
- Fig. 106. Meindert Hobbema, *The Watermill with the Great Red Roof*, 1662/1665, 81.3 x 110 cm, Art Institute Chicago, S : le site du Art Institute Chicago : <https://www.artic.edu/artworks/869/the-watermill-with-the-great-red-roof>
- Fig. 107. Kasimir Malevitch, *Composition Suprématisse*, 1915, 101,5 x 62 cm, Collection Stedelijk Museum. S : le site du Stedelijk Museum : <https://www.stedelijk.nl/en/collection/3130-kazimir-malevich-suprematistisch-schilderij-%28met-zwart-trapezium-en-rood-vierkant%29>
- Fig. 108. Marcel Duchamp, *Pharmacie*, janvier 1914, ready-made rectifié, 26,2 x 19,2 cm, collection Arakawa. S : *The complete works of Marcel Duchamp*, dirigé par Arturo Schwarz, New York : Delano Greenidge Editions, 2000, p. 366, 597.
- Fig. 109. Marcel Duchamp, *En avance du bras cassé*, novembre 1915/1964, ready-made. S : *Ibid.*, p. 367, 637.
- Fig. 110. Marcel Duchamp, *Pliant de voyage*, 1916, ready-made. S : *Ibid.*, p. 371, 645-646.
- Fig. 111. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, 242 x 542 cm, MoMA. S : le site du MoMA : <https://www.moma.org/collection/works/79250>

- Fig. 112. Willem de Kooning, *Woman III*, 1953, 172,7 x 123,2 cm. S : John Elderfield, *de Kooning a Retrospective*, New York : MoMA, 2011, p. 258.
- Fig. 113. Hans Hofmann, *Cathedral*, 1959, 188 x 122 cm, MoMA. S : le site du MoMA : <https://www.moma.org/collection/works/78686>
- Fig. 114. Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, 156,5 x 282,5 cm, Centre Pompidou. S : le site du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKagoa/rqpdKMK>
- Fig. 115. Niki de Saint Phalle, *Tir*, 1961, 175 x 80 cm, Centre Pompidou. S : le site du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c84q8E/rLr5Bbx>
- Fig. 116. Jacques Villeglé, *Carrefour Sèvres-Montparnasse*, juillet 1961, Affiches lacérées marouflées sur toile, 319 x 810 cm, Centre Pompidou. S : le site du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj7rEnz/rrbKjRb>
- Fig. 117. Flank Stella, *Black Painting* 1958-1959. S : James Meyer, *Minimalisme*, Paris, Phaidon, 2005. p. 47.
- Fig. 118. Yayoi Kusama, *Kusama's Peep Show or Endless Love Show*, mars 1966, Castellane Gallery, New York. S : Claire Bishop, *Installation Art*, London : Tate Publishing, 2005, p. 90.
- Fig. 119. Robert Morris, sans titre, Green Gallery, New York, décembre 1964-janvier 1965. S : Claire Bishop, *Installation Art*, London : Tate Publishing, 2005, p. 51.
- Fig. 120. Robert Morris, *Untitled*, 1965, reconstructed 1971, Tate Gallery. S : le site de la Tate : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>
- Fig. 121. Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1967, MoMA. S : le site du MoMA : <https://www.moma.org/collection/works/81324>
- Fig. 122. Donald Judd, *Acier laminé à chaud*, 1971, diamètre 228,6 cm (cercle extérieur), 6th International Exhibition Solomon Guggenheim. S : Cat. exp., *Donald Judd*, 24 mai-6 juillet 1975, Galerie nationale Canada, Ottawa : Galerie nationale Canada, 1975, p. 228.
- Fig. 123. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, Paris. S : Cat. exp., Gordon Matta-Clark, *You Are the Measure*, Whitney Museum of American Art, New York / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 22 February-3 June, June-September 2007, New York : Whitney Museum of American Art, 2007, p. 12.
- Fig. 124. Gordon Matta-Clark, *Doors, Floors, Doors*, 1976, P.S.1, New York. S : Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1985, p. 81.
- Fig. 125. Michelle Stuart, *East/West Wall Memory Relocated*, 1976, P.S.1, New York. S : *Ibid.*, p. 82.
- Fig. 126. Lucio Pozzi, *P.S.1 Paint*, 1976, P.S.1, New York. S : *Ibid.*, p. 84.

Fig. 127. Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976, 37^e Biennale de Venise. S : Claire Bishop, *Installation Art, op. cit.*, p. 73.

Fig. 128. Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977, Dia Art Foundation. S : le site du Dia Art Foundation : <https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-lightning-field-1977-1977-003-1-400/on-view/on/page/9>

Fig. 129. Carl Andre, *Stone Field Sculpture*, Hartford, 1977. S : Alistair Rider, *Carl Andre : things in their elements*, London & New York : Phaidon Press, p. 195.

Fig. 130. Richard Serra, *Equal (Corner Prop Piece)*, 1969-70, MoMA. S : le site du MoMA : <https://www.moma.org/collection/works/81819>

Fig. 131. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Federal Plaza, New York. S : Kynaston McShine & Lynne Cooke, *Richard Serra : sculpture : forty years*, New York : MoMA, 2007, p. 186.

Fig. 132. Jenny Holzer, *Message to the Public (Truisms)*, 1982, Times Square, New York. S : Cat. exp., *Jenny Holzer*, Solomon R. Guggenheim Museum, 12 décembre 1989-25 février 1990, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1989, p. 49.

Fig. 133. Michael Asher, *Haus Lange Installation*, 1982, Museum Haus Lange, Krefeld. S : Cat. exp., Michael Asher – Daniel Buren, Museum Haus Lange, Krefeld, 1982.

Fig. 134. Michael Asher, *Installation*, 2008, Santa Monica Museum of Art. S : Miwon Kwon, « Approaching Architecture : The Cases of Richard Serra and Michael Asher », *Yale University Art Gallery Bulletin*, State of the Art : Cotemporary Sculpture (2009), p. 50.

Fig. 135. César Baldaccini, *Le Centaure*, 1988, Place Michel-Debré, Paris.

Fig. 136. Christo et Jeanne-Claude, *L'emballage du Reichstag*, 1995, Berlin. S : Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag in Berlin 1971-95*, Taschen, 2001.

Fig. 137. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, Galleria dell'Accademia di Frenzi. S : le site de la Galleria dell'Accademia di Frenzi : http://www.galleriaaccademiafirenze.beniculturali.it/collezioni/?form_search_key=david&form_id_autori=&form_id_collezioni=&search=1

Fig. 138. Michel-Ange, *Le jugement dernier*, 1536-1541, chapelle Sixtine. S : le site des Musées du Vatican : <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

Fig. 139. Nicolas Poussin, *La Sainte Famille en Égypte*, 1655-1657, 106 x 146 cm, musée de l'Hermitage. S : le site du musée de l'Hermitage :

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/36965!/ut/p/z1/jZDLTsMwEEV_hS6yxDN5OEnZWUaiIJZUFO_jDXJRHkaJEzmmkfh6DGIDgsDsRjz58yABAHSqKOuldO9Ua3vH2T6WDCWhjHHdcHpObJiv6N7fn2BYQL3HwD-UgxB_md-BpDz8eu_FvgLIrvt2xrkoFvxqk3Vg8CQnOyUNk6begQRp8uUehf5Le3yKvNpN3RVFhc84sknMO-jDx2ZnjqChEYUw3iJmGdRLuTpuwwzhzj3MrasSlta8mL9lxvnhvEswACnaSJ139dtSSob4E8TTT86EF9AGLpb8bpZ4TNtjxu2WLwBcBwRZg!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en

Fig. 140. Raphaël, *La Madone Sixtine*, 1512-1513, 265 x 196 cm, Gemäldegalerie Alter Meister. S : Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael : a critical catalogue of his paintings*, Vol. II, Landshut : Arcos, 2005, p. 47.

Fig. 141. Donatello, *Judith et Holopherne*, 1453-1460, Piazza della Signoria, Florence. S : Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici : storia del David e della Giuditta*, Florence : Leo S. Olschki, 2000, la planche 55.

Fig. 142. Alexandre-Théodore Brongniart, *Palais Brongniart*, 1826, Paris.

Fig. 143. Le « Long Island Ducking », photo reproduite de *God's Own Junkyard*. S : Rovert Venturi et al., *L'enseignement de Las Vegas*, Éditions Mardaga, 2014, p. 98.

Fig. 144. Venturi et Rauch, *Guild House*, Logement Quaker pour Personnes Âgées, Philadelphie, 1960-1963. S : *L'enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*, p. 105.

Index des noms

(le chiffre en italique désigne les noms dans la note)

ADORNO, Theodor, 213

Affichage sauvage, 10, 16, 17, 36, 38, 40, 42, 58, 134, 135, 137, 138, 147, 155, 165, 166, 167, 190, 199, 201, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 216, 218, 219, 220, 227, 296, 298, 316

ALBERRO, Alexander, 15, 49, *50*, 51, 52, *54*, 75, 76, 78, 83, 85, 87, *89*, *151*

ANDRE, Carl, *44*, *49*, 53, 101, 294

ARISTOTE, 192, 193, 194, 230, 231

ASHER, Michael, 68, 83

Attention distribuée, 10, 18, 157, 165, 167, 169, 170, 175, 177, 178, 182, 183, 184, 187, 188, 225, 249, 265, 269, 285, 317

Attention focalisée, 18, 157, 165, 167, 182, 184, 186, 225, 249, 285, 317

Autonomie de l'art/de l'œuvre d'art, 3, 7, 11, 38, 52, 54, 55, 59, 146, 147, 204, 213, 315

BARTHES, Roland, 29, 138, 139

BLANCHOT, Maurice, 29, 30, 33

BLISTÈNE, Bernard, 81, 82, 83, 88, 99, 100, 108, 111

BOURDIEU, Pierre, 109, 112, 113

BUCHLOH, Benjamin, 15, 84, 90

BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI, 7, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 45, 46

Cabane éclatée, 6, 8, 16, 17, 19, 23, 52, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 103, 112, 115, 116, 119, 298, 313

Chose-image, 11, 19, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 268, 269, 282, 285, 286, 287, 291, 300, 317, 318

Christo et Jeanne-Claude, 70, 298, 300

Contexte, 3, 7, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 41, 49, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 66, 80, 87, 95, 96, 106, 116, 118, 124, 127, 128, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 144, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 156, 165, 178, 191, 195, 199, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 218, 225, 227, 242, 247, 249, 266, 269, 281, 283, 290, 299, 300, 307, 308, 313, 314, 315, 316

DANTO, Arthur, 95, 96, 102, 203, 211, 212

Décoration extrinsèque, 13, 21, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 314, 318

Décoration intrinsèque, 13, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 314, 318

DE MARIA, Walter, 49, 295, 298, 299

Espace corporel, 12, 18, 20, 152, 166, 220, 274, 276, 278, 279, 280, 282, 285, 288, 290, 291, 307

DUCHAMP, Marcel, 43, 199, 214, 215, 216, 217, 218

Expérience esthétique, 10, 18, 24, 121, 122, 155, 156, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 188, 317

Figure/fond, 3, 12, 15, 17, 18, 20, 58, 95, 97, 99, 150, 166, 171, 173, 187, 190, 196, 199, 201, 226, 246, 249, 254, 263, 268, 269, 278, 282, 284, 285, 292, 300, 317

FLAVIN, Dan, 28, 49, 51, 52, 53, 55, 57, 76, 295

FRIED, Michael, 53, 88, 96, 97, 98, 273, 297

GIDE, André, 78, 79

GOMBRICH, Ernst, 238, 239, 240, 241, 247, 253, 262

GOODMAN, Nelson, 169, 236, 237, 243, 244, 247

GRAHAM, Dan, 89, 115

GREENBERG, Clement, 45, 52, 151, 152, 210, 211, 226, 239, 295

HAACKE, Hans, 183

HAHN, Otto, 35, 109

HOLZER, Jenny, 153, 154, 298, 299

HOPKINS, Robert, 275, 277, 279, 280, 281

HUME, David, 190, 193

HUSSERL, Edmund, 6, 9, 10, 11, 18, 19, 123, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 176, 188, 196, 197, 234, 235, 236, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 266, 267, 280, 281, 282, 284, 297, 315

Icône, hypocône, 9, 10, 11, 17, 18, 20, 87, 95, 96, 97, 99, 106, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 139, 140, 141, 143, 145, 148, 149, 150, 152, 165, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 112, 214, 219, 220, 221, 223, 228, 243, 248, 249, 256, 264, 266, 267, 268, 271, 292, 296, 297, 299, 311, 316, 318

Iconicité, 3, 9, 11, 20, 39, 95, 107, 140, 141, 145, 147, 148, 150, 151, 209, 213, 214, 220, 228, 243, 264, 265, 317, 318

Imagination perceptive, 12, 19, 20, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 296, 297, 299, 300, 317

Imagination reproductrice, 12, 20, 233, 255, 258, 259, 262, 264, 266, 268, 269, 281, 286, 287, 288, 289, 292, 296, 299, 300, 301, 317

Impersonnalité, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 42, 49, 56, 57, 269, 270, 271

Indice, 9, 10, 11, 17, 18, 20, 87, 94, 95, 96, 97, 99, 106, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 152, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 211, 214, 219, 221, 249, 265, 268, 271, 272, 291, 293, 296, 297, 299, 318

Indicialité, 3, 9, 20, 95, 107, 128, 133, 139, 141, 144, 220, 265, 296

Intentionnalité, 3, 18, 24, 156, 158, 159, 191, 224, 249, 283, 284

Jeu, 3, 8, 19, 41, 58, 88, 91, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 112, 116, 118, 119, 145, 175, 191, 200, 222, 233, 242, 256, 264, 266, 267, 268, 269, 273, 278, 286, 298, 310

JUDD, Donald, 28, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 76, 295, 296, 297, 298

KANT, Emmanuel, 11, 164, 188, 191, 222, 231, 232, 233, 234, 250, 269, 286, 304, 305, 306, 307

KRAUSS, Rosalind, 81, 82, 100, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 273

KWON, Miwon, 57

LANGER, Susanne, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281

LELONG, Guy, 6, 60, 61, 72, 93, 105

Les Deux Plateaux, 6, 8, 12, 16, 17, 19, 20, 23, 66, 67, 69, 70, 73, 81, 87, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 121, 254, 258, 278, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 319

LOCKE, John, 190, 193

LYOTARD, Jean-François, 10, 15, 41, 42, 58, 64, 65, 85, 104, 106, 108, 182, 183, 199, 200, 293, 317, 319

MATTA-CLARK, Gordon, 62, 89, 138, 141

MERLEAU-PONTY, Maurice, 6, 9, 10, 156, 166, 185, 195, 196, 197, 198, 213, 223, 224, 261, 263, 271, 275, 276, 278, 283, 284, 316

MILLET, Catherine, 35, 47, 109

Mise en abyme, 8, 11, 18, 19, 78, 79, 81, 82, 90, 92, 100, 103, 105, 106, 107, 190, 198, 199, 202, 226, 235, 285, 288

Mise en garde, 29, 30, 31, 35, 42, 47, 55, 56, 133, 135, 146, 151, 156, 187, 204, 218, 227, 270, 315

MORRIS, Robert, 27, 53, 54, 115, 295, 297, 298

KOSUTH, Joseph, 49, 54, 55, 57, 315, 316

Mouvement du corps/corporel, 7, 11, 16, 20, 21, 60, 144, 211, 224, 225, 226, 278

Objectivité, 53, 54, 88, 96, 97, 98, 102, 103, 106, 107, 260, 273, 296, 297, 298, 299

Objet-image, 11, 12, 19, 20, 213, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 267, 268, 269, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 300, 316, 317, 318

Outil visuel, 7, 9, 10, 15, 17, 18, 25, 36, 37, 38, 59, 61, 62, 66, 69, 71, 72, 73, 92, 114, 121, 123, 133, 135, 137, 138, 142, 146, 153, 156, 168, 169, 186, 187, 188, 198, 200, 202, 203, 219, 227, 265, 295, 317

PLATON, 19, 230, 236, 237

Prise de conscience/prendre conscience, 3, 8, 18, 37, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 121, 181, 242, 246, 308, 319

Ready-made, 11, 12, 27, 137, 178, 213, 214, 216, 237, 240, 242, 269, 272, 290, 316, 317

Représentation en cours, 249, 258, 259, 268, 284, 285

Représentation iconique, 3, 11, 12, 19, 20, 86, 90, 99, 196, 206, 227, 228, 229, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 246, 247, 257, 262, 265, 266, 268, 269, 270, 274, 280, 281, 284, 285, 286, 289, 300, 317

Représentation remplie, 249, 258, 259, 269, 284

SANDERS PEIRCE, Charles, 6, 9, 17, 87, 94, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 133, 134, 140, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 204, 205, 206, 207, 208, 218, 228, 256

SCHAEFFER, Jean-Marie, 10, 18, 95, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 182, 184, 185, 187, 189

SERRA, Richard, 48, 51, 53, 54, 102, 103, 298

STELLA, Frank, 27, 28, 48, 216, 227, 294, 295

Sujet-image, 12, 19, 20, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 267, 269, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 300, 317

Supports/Surfaces, 7, 34, 35, 44, 45, 46, 47, 48

Symbole, 9, 17, 109, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 136, 148, 152, 153, 169, 200, 202, 229, 243, 248, 249, 268, 299, 300, 312

Symbolicité, 9, 145, 152, 269

Théâtralité, 3, 15, 53, 54, 88, 96, 97, 98, 107, 273, 290, 297, 298, 299, 300

To Place, To Transgress, 11, 12, 17, 19, 20, 60, 61, 155, 167, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 249, 258, 263, 264, 265, 266, 268, 272

Travail (travaux, œuvres) *in situ*, 3, 6, 7, 9, 13, 16, 23, 27, 36, 37, 38, 39, 40, 47, 52, 70, 75, 87, 101, 115, 132, 138, 139, 142, 146, 147, 165, 186, 188, 198, 200, 210, 216, 263, 266, 272, 274, 298, 299, 302, 312, 314

Travail (travaux, œuvre) situé, 16, 17, 69, 70, 75, 87, 114, 119

VENTURI, Robert, 311, 312, 313

Visualité, 9, 31, 42, 56, 85, 146, 151, 187, 215, 217, 318

WALTON, Kendall, 10, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 183, 185, 189, 244, 245, 246, 247, 250, 258, 262, 281, 282, 285

WITTGENSTEIN, Ludwig, 19, 41, 241, 242, 244, 247, 260

WOLLHEIM, Richard, 240, 241, 247, 253, 257, 285