

L'intervention décorative qui trouble l'œuvre et le contexte :

le cas du travail de Daniel Buren

NAKAMURA Yasushi

Introduction

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 arts, il correspond à l'idée d'ornement ou de décoration. On peut remarquer que malgré le fait que cela semble impliquer pour elle une position d'infériorité, la décoration donne souvent une plus grande valeur à l'objet auquel on l'applique. Après tout, à la Renaissance, les peintures et les sculptures étaient considérées comme des ornements pour les cathédrales ou les églises.

Mes questions seront donc ; 1) comment comprendre la relation entre la peinture et la décoration, mais aussi 2) entre l'architecture et la décoration. Pour répondre à ces questions, nous examinerons tout d'abord la position de la décoration dans la peinture en nous référant aux discours sur *parergon*. Puis nous considérerons la relation entre l'architecture et la décoration. Enfin, nous analyserons des exemples de l'art *in situ* qui interviennent dans l'architecture du point de vue décoratif.

1. La peinture et la décoration

1.1 Quelques discours concernant le *parergon*

Dans son *De pictura veterum* traduit en anglais *The Painting of the Ancients*, Franciscus Junius (1591–1677, 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'ornier* ». Junius évoque ce faisant, une anecdote¹⁾ rapportée par Pline l'Ancien. L'anecdote, c'est que la réputation d'un tableau du peintre Protogène eut été privée par 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 toutes sortes 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.

Ce qui est intéressant dans cette anecdote, c'est que même dans les temps anciens, il déjà existait le 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 situe dans le porche du temple de Minerva. 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, la peinture.

Nous nous référons à un autre exemple de l'emploi de ce mot à l'époque moderne. Nicolas Poussin (1594–1665), un 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* comme suit :

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 pro-

cession 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 Égypte²).

Donc, 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. Dans le domaine de la peinture, autrefois 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 dans *La Madone Sixtine* de Raphaël, d'un côté, pour les *parerga* du point de vue du sujet, mais d'un autre côté, 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 comme un élément fondamental de la composition. Henri Matisse (1869–1954), qui identifie la décoration et la composition, constate qu'« un tableau devrait toujours être décoratif³ » et qu'« expression et décoration ne sont qu'une seule et même chose, le second terme étant condensé dans le premier⁴ ».

De manière plus problématique, Emmanuel Kant (1724–1804) 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 palais⁵⁾.

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'objet⁶⁾ », 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 Derrida (1930–2004)⁷⁾, Kant fait correspondre l'*ergon* à l'élément intrinsèque et le *parergon* à l'élément extrinsèque. Pourtant, l'élément intrinsèque de l'œuvre que signifie-t-il ? 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, qui concerne le critère de la délimitation de l'œuvre. En outre, comme Derrida le fait remarquer⁸⁾, les exemples des *parerga* de Kant manquent de cohérence. Parce que, 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*, 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 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 ?

1.2 La décoration intrinsèque et extrinsèque

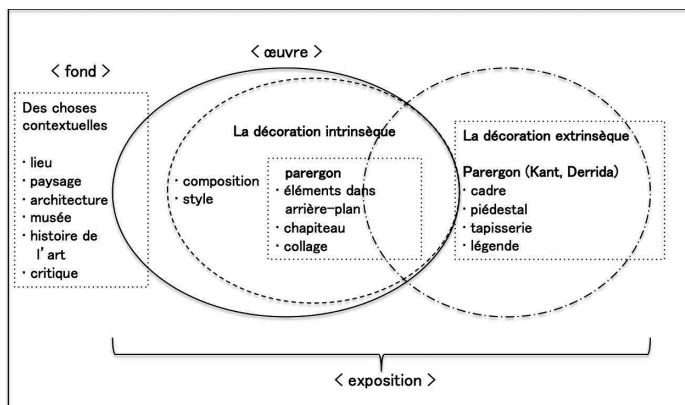
Nous considérons ici, en synthétisant la notion grecque antique du *parergon* et celle de Kant, que les *parerga* ont des deux aspects, à savoir que : d'un côté, ce qu'on appelle *parerga* font partie intégrante secondaire de la représentation dans l'unité de l'œuvre, du point de vue du sujet, comme 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 étant fondamentaux pour la représentation sont censés appartenir à la décoration, qui poursuit la belle forme. Il nous faut donc élargir cette notion du *parergon* comme signifiant une partie intérieure accessoire, en y ajoutant la fonction compositionnelle et expressive de la décoration. Nous appellerons cela 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 fonction utilitaire, cette classification des éléments évoque une question sur l'identité de composante par rapport à l'œuvre sous un certain point de vue. La décoration intrinsèque se superpose presque sur l'œuvre.

D'un autre côté, les *parerga* sont des ajouts extérieurs, soit la même matière de l'œuvres, 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 appelons cette catégorie la décoration extrinsèque.

Si nous pensons aux chapiteaux sur 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. Selon lui, le *parergon* n'est « ni œuvre (ergon), ni hors d'œuvre, ni dedans, ni dehors, ni dessus, ni dessous, il [...] *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, etc⁹). » 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 assignerions cette notion du *parergon* aussi à la décoration extrinsèque.

Schéma 1 : Catégorisation de la décoration



D'après Kant, « toute forme des objets des sens (des sens externes aussi bien que, médiatement, du sens interne) est ou bien *figures*, ou bien *jeu*¹⁰ ». Alors, la figure n'est pas la forme. On organise la figure par l'intervention de son intentionnalité à la forme. Maurice Merleau-Ponty commente une tache rouge sur un fond comme suit :

Déjà une « figure » sur un « fond » contient, avons-nous dit, beaucoup plus que les qualités actuellement données. [...] 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 intentionnelle¹¹⁾ ».

Si l'on considère que la représentation de l'art consiste en organisation des figures et des fonds et que ces derniers se composent tant de l'espace physique et corporel, du contexte culturel, de l'institution artistique, de la connaissance du spectateur que 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.

1.3 L'intervention décorative de Daniel Buren

Prenons une œuvre qui sert du support des autres œuvres en troublant leur contexte : le travail de Daniel Buren (1938-) intitulé *L'Exposition d'une exposition : Une pièce en sept tableaux*¹²⁾ dans le cadre de la Documenta 5 à Cassel en 1972. Buren colla un grand rectangle de papier rayé, blanc écru sur blanc, sur le mur de la section *Idée + Idée/Lumière* (le premier type du travail dans le Musée Fridericianum) et recouvrit six murs de cinq autres sections (le deuxième type du travail dans la Neue Galerie)¹³⁾ par le même papier rayé sur lequel les autres artistes invités accrochèrent leurs œuvres, par exemple le *Flag* de Jasper Johns, le *61 Pontiac* de Robert Bechtle, etc.

Ce deuxième type du travail se montre premièrement comme appartenant à la décoration extrinsèque pour les tableaux exposés qu'il met en valeur. 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 faisant un virage 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 sur le 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 pa-

pier rayé en mettant en question les classements des œuvres.

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, 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 du travail au musée Fridericianum est considéré comme une œuvre, alors que le deuxième type du 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 vice versa : 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'autre¹⁴⁾ ». Son intervention relativise leurs relations. Évidemment, on peut 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, on peut imaginer une interaction entre les deux peintures. Selon Jean-Louis Déotte, l'aspect décoratif du travail de Buren s'agit « de renverser le rapport hiérarchique constitutif de l'esthétique classique, de remettre la ligne de partage entre des œuvres majeures et des œuvres mineures en cause¹⁵⁾ ». 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 décoratif¹⁶⁾.

Enfin pour lui, « le décoratif, au sens noble du terme, me semble absolument fondamental dans l'art¹⁷⁾ ».

2. L'architecture et la décoration

2.1 La fonction et la qualité sensorielle

John Ruskin (1819–1900) divise l'architecture en deux types : l'un appartient au bâtiment-maison (en anglais, *house-building* ou *ship-building*¹⁸⁾), c'est-à-dire une construction qui est conçue avec 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-arts¹⁹⁾ ». Pour lui, l'ornement devrait viser à exprimer ou 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 matériaux²⁰⁾. La valeur esthétique de Ruskin, qui favorise l'architecture gothique, consista dans l'expression de la beauté de la nature et il considéra 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 fonction²¹⁾ » en soutenant la technologie qui développe l'architecture moderne. Cette idée se formula bien dans la phrase de l'architecte américain Louis Sullivan (1856–1924) : « la forme suit toujours la fonction²²⁾ ». Ensuite, Adolf Loos (1870–1933), un architecte autrichien accusa 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 (1886–1969), un architecte allemand et un ancien directeur du Bauhaus, il utilisa le mot « *less is more* » comme sa devise. En outre, dans l'ouvrage *Vers une architecture*, Le Cor-

busier (1887–1965), un architecte suisse et français déclara un nouveau courant de l'architecture :

L'architecture actuelle s'occupe de la maison [...] 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-type²³⁾.

Il qualifie la maison la « machine à habiter ». Quant à l'émotion architecturale, l'architecte explique que « c'est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière²⁴⁾ ». 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 dans la compréhension traditionnelle à l'égard de la décoration. Originellement, la première notion fonctionnaliste d'Augustus Pugin (1812–1852) se concilia avec l'ornement. Il affirme qu'« il ne doit y avoir aucun trait à un bâtiment qui ne soit nécessaire à la convenance, à la construction ou au caractère », de même que « tous les ornements doivent consister en enrichissement de la construction essentielle du bâtiment²⁵⁾ ». Cependant, 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.

2.2 La décoration inavouée (*canard*) et la décoration ajoutée (*hangar décoré*)

À la fin des années 1970, Robert Venturi (1925–) 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'ingénieur » qui exclut les typologies décoratives du passé, et ce qu'elles ont réalisé, c'est-à-dire des icônes industrielles qui dissimulent son « symbolisme (le processus-industriel-cubiste) inavoué ». 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 ornements²⁶.

Car, 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 bons²⁷ » et que l'architecte doit être conscient du symbolisme immanent à son architecture. Il existe toujours la décoration dans la manière, soit du « symbolisme explicite "dénotatif" », soit du « symbolisme implicite "connotatif"²⁸ ». Dans le premier cas, « les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programme sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble²⁹ ». Il appelle ce type du « bâtiment-devenant-sculpture » le *canard* (un exemple: le restaurant *Big Duck*). Dans le deuxième cas, « les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux³⁰ ». Il appelle ce type le *hangar décoré* (un exemple: *Guild House*, un logement quaker pour personnes âgées par Venturi et Rauch à Philadelphie³¹). 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 en comparant le Pop art. Pourtant, après les années 1980, des tendances dans l'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, et plus précisément la première se fond 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 fond consciemment dans la fonction de l'architecture.

3. 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. *L'Observatoire de la lumière*, l'exposition de Buren à la Fondation Louis Vuitton à Paris en 2016³²⁾. Ce travail *in situ* dispose « en quinconce des filtres colorés formant un damier³³⁾ » l'architecture de cette Fondation conçue par Frank Gehry (1929-), un architecte américain. Treize couleurs des filtres photographiques collés sur les voiles en verre et leurs projections lumineuses sur intérieur et pourtour de l'architecture, qui changent selon le temps et la saison, attirent les regards du spectateur.

D'un côté, ce travail, considéré comme à la fois une peinture et une sculpture, est exposé au musée de Louis Vuitton en appropriant 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.

D'un autre côté, on peut 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 résultant 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 Palais³⁴. Cette expression de la figure 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 du musée et de l'architecture à une partie intégrante de son œuvre d'art. Par ailleurs, dans le cas de son travail *in situ*, *Une enveloppe peut en cacher une autre* en 1989³⁵, l'intervention qui entoure le Musée Rath conçu par Samuel Vaucher des quatre murs triangulaires composés de tubes noirs et de tissu blanc, et qui incorpore en même temps dans ce Musée ses cabanes éclatées, des travaux de formes de boîtes découpées, donne un exemple qui amène un changement du contexte autour de l'architecture.

4. Conclusion

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 l'œuvre et son contexte par son hétérogénéité et elle essaie de

devenir la 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 l'on ne voit que la fonction utilitaire. L'architecture se réfère forcément à la typologie formelle du passé. Si l'on aborde le travail *in situ* de Buren, qui intervient l'architecture en tant que la décoration extrinsèque, on voit bien qu'il trouble la fonction architecturale en s'appropriant son volume, et qu'il transforme aussi le contexte régional et institutionnel autour de l'architecture. La transformation de l'œuvre et de l'espace auteur d'elle par la décoration extrinsèque pourrait lier, par exemple, l'objet et l'espace transitionnel comme aire ludique et imaginaire que D. W. Winnicott soutient. Ce point de vue se pourrait être un prochain thème.

Notes

- 1) Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, Keith Aldrich, Philipp Febl & Raina Febl (ed.), Berkeley, Los Angeles & Oxford : University of California Press, 1991, p. 310-311. « 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-work should be preferred before the worke it selfe, [...] did put out the bird. »
- 2) Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (ed.), Paris : Hermann, 2014, p. 168-169.
- 3) Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1992, p. 308.
- 4) *Ibid.*
- 5) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion, 1995, p. 205.
- 6) Étienne Souriau, Anne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 1999, p. 549.
- 7) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, p. 66.
- 8) *Ibid.*, p. 66-74.
- 9) *Ibid.*, p. 14.
- 10) Kant, *op.cit.*, p. 204.
- 11) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2014, p. 36.

- 12) Cf. le site de Daniel Buren : <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/2087> ou *Daniel Buren: photos-souvenirs 1965-1988*, Art édition, 1988, N. 80–82.
- 13) Les cinq sections de la Neue Galerie : *Imagerie pieuse* (1), *Propagande politique* (1), *Art des malades mentaux* (1), *Réalisme* (2), *Mythologies individuelles* (1), cf. Daniel Buren, *Les Écrits I*, Paris : Flammarion, 2012, p. 552.
- 14) *Ibid.*, p. 375.
- 15) *Ibid.*, p. 1799.
- 16) *Ibid.*, p. 1060.
- 17) Buren, *Au sujet de...*, Paris : Flammarion, 1998, p. 119.
- 18) John Ruskin, *The works of John Ruskin : Volume XII : Lectures on architecture and painting, etc.*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (ed.), London : George Allen, 1904, p. 84.
- 19) *Ibid.* « Ornamentation is therefore the principal part of architecture, considered as a subject of fine art. »
- 20) *Ibid.*, p. 93–95.
- 21) Souriau, *op.cit.*, p. 754.
- 22) Louis Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered," *Lippincott's Magazine* 57, March 1896, p. 408. « form ever follows function »
- 23) Le Corbusier, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris : 1995, I-II.
- 24) *Ibid.*, V.
- 25) 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 not necessary for convenience, construction, or propriety », « all ornament should consist of enrichment of the essential construction of the building »
- 26) Robert Venturi et al., *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles : Mardaga, 2014, p. 168.
- 27) *Ibid.*
- 28) *Ibid.*, p. 111.
- 29) *Ibid.*, p. 97.
- 30) *Ibid.*
- 31) *Ibid.*, p. 105, 107-109.
- 32) Cf. le site de Daniel Buren: <https://danielburen.com/images/exhibit/2418?&ref=personnelle&year=2016> ou Cat. exp., Daniel Buren, *L'Observatoire de la lumière*, Fondation Louis Vuitton, Beaux arts éditions, 2016.
- 33) *Ibid.*, p. 4
- 34) *La Fondation Louis Vuitton par Frank Gehry : une architecture pour le XXIe siècle*, Fondation Louis Vuitton, 2014, p. 18.

35) Cf. le site de Daniel Buren : <https://danielburen.com/images/exhibit/670?ref=search&q=Une+enveloppe+peut+en+cacher> ou Cat. raisonné, Annick Boisnard et Daniel Buren, *Cabanes éclatées 1975-2000*, Édition 11/28/48, 2000, p. 48–55.

Cet article est basé sur mon intervention intitulée « Daniel Buren : architecture et arts décoratifs » au Colloque international *Ergon et Parergon. Arts décoratifs, arts appliqués, arts industriels : les beaux-arts et les autres* à l'Université de Nice le 2 février 2017.