

Le support de la vue et le dispositif du jeu et de la réflexion :

Les Deux Plateaux de Daniel Buren

Yasushi NAKAMURA

1. Introduction

Les Deux Plateaux (Image 1) – ces « sculptures monumentales⁽¹⁾ » pour la place publique de Daniel Buren, connues comme les colonnes de Buren au Palais-Royal – sont achevés en 1986 après la suspension polémique de leur construction. Buren a adapté ses rayures, son « outil visuel⁽²⁾ », qui constitue le seul élément immuable des œuvres de l'artiste dans le domaine national des monuments historiques. Dans l'analyse de cette œuvre, Guy Lelong souligne trois principes : la virtualité, l'égalité des dimensions et l'activité du chiffre trois⁽³⁾. Ainsi, selon lui, la virtualité « n'empêche pas la cour d'Honneur de pouvoir être parcourue par le piéton dans sa totalité, ni l'œil de parcourir l'ensemble architectural environnant⁽⁴⁾. » L'égalité des dimensions fait s'ajuster la disposition des colonnes à celle des colonnes de la galerie d'Orléans. Le chiffre trois correspond aux trois colonnades qui entourent la cour d'Honneur. Ces principes, s'ils indiquent certainement les éléments de réglage spatial pour une meilleure intégration au lieu, n'expliquent toutefois pas les fonctions artistiques mise en œuvre dans une relation avec le spectateur. De plus, personne n'est parvenu, jusqu'à présent, à dégager précisément les significations artistiques des *Deux Plateaux*. Nous tenterons donc de répondre à la question suivante : quelles fonctions artistiques cette œuvre opère-t-elle dans une relation avec le spectateur ? Pour mieux identifier des fonctions artistiques du travail de Buren, qui est composé

de ses rayures à la fois comme un signe et comme une peinture et de l'espace environnant – en un mot, un corps structuré avec le signe et des objets –, le présent article analysera *Les Deux Plateaux* de deux points de vue : un point de vue sémantique, et un point de vue structural.

Dans un premier temps, nous nous attacherons principalement la relation entre les rayures de Buren et la vue du lieu du point de vue sémantique. Nous analyserons la fonction des colonnes en tant que sculpture dans la relation avec le spectateur des *Deux Plateaux*. Nous examinerons ensuite cette œuvre du point de vue structural : premièrement, la fonction de la grille dans *Les Deux Plateaux* en nous référant aux discussions portant sur ce thème ; deuxièmement, la fonction de la mise en abyme de l'œuvre en faisant le lien avec le plateau oblique qui indique une fonction de révélation du travail de Buren. Enfin, nous soulignerons l'aspect de méta-objectivité de l'œuvre de Buren, qui transporte le lieu concret dans le monde du signe, et qui suscite les réflexions du spectateur sur le lieu, sur l'identité de l'œuvre et sur le spectateur lui-même.

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

Dans cette section chapitre, l'analyse de la fonction artistique du travail de Buren sur la base de la théorie sémantique de Charles Sanders Peirce éclaircira une signification importante sur une représentation de la peinture dans son travail. Quant au plateau horizontal qui consiste dans l'alignement de troncs de colonnes avec des rayures se référant à la hauteur du piédestal des colonnes doriques de la galerie d'Orléans, il fonctionne en tant que support du paysage des patrimoines au Palais-Royal, comme un « porteur de regards⁽⁵⁾ ». Tandis que « l'alignement visuel de tous les hauts des troncs de colonnes⁽⁶⁾ » garde l'altitude horizontale, le sol de la cour d'Honneur forme un bombement (Image 3/4, BB/DD). Selon Buren, les troncs de colonnes « laissent la place à l'architecture⁽⁷⁾ », comme les pilotis dans l'architecture, en

dégageant l'œil. En même temps, ses rayures « soulignent, indiquent et deviennent partie intégrante de ce lieu⁽⁸⁾ ». Ainsi apparaissent les trois fonctions des rayures de Buren : la première est celle du support, la deuxième est celle de l'indication⁽⁹⁾, la troisième est celle de l'intégration, de la vue du lieu. La fonction de l'indication des rayures de Buren correspond à celle d'un indice qui « est dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente⁽¹⁰⁾ » tandis que le référent de ses rayures se compose des sculptures, des édifices et des objets dans l'espace environnant⁽¹¹⁾ : dans le cas des *Deux Plateaux*, il s'agit des colonnes de Buren, des bâtiments du Conseil d'État et de la Comédie-Française, des ailes de Montpensier et de Valois, de la galerie d'Orléans et du jardin du Palais-Royal (Image 2). De plus, la première et la deuxième fonction sont en relation, comme les deux faces d'une même médaille. Les rayures verticales alternées, blanches et colorées, de 8,7 cm de large, que Buren appelle « outil visuel », attirent le regard de l'homme ; elles deviennent également le fond d'une peinture, comme l'arrière-plan d'un paysage qui encadre également une représentation. Buren explique la fonction d'encadrement de ses rayures en introduisant le mot japonais « *shakkei* », ce qui signifie « emprunter le paysage⁽¹²⁾ ». Aussi l'on peut considérer que le travail de Buren consiste en une vue du lieu et en un support visuel du lieu par ses rayures, comme une pièce sur une scène théâtrale.

La cour d'Honneur est entourée de plusieurs édifices patrimoniaux reconstruits et réaménagés depuis le XIII^e siècle. Par l'insertion de rayures en tant que support visuel, la vue de ces patrimoines est séparée de leur contexte historique et les identités propres de ces édifices sont ébranlées. L'alignement des troncs de colonnes avec les rayures de Buren présente le socle de la vue du Palais-Royal qui neutralise un contexte visuel. Arthur C. 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 qui est 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, assertée.⁽¹³⁾

Les rayures de Buren des *Deux Plateaux*, se référant au lieu comme signe de l'indice et le soutenant comme un plateau sur lequel une vue se détache, introduisent aussi la distance théâtrale. Cette théâtralité qui empêche de se plonger instantanément dans l'illusion de la représentation, tout en réclamant une réaction du spectateur, est un caractère de l'art contemporain, et ce malgré le reproche de « théâtralité d'objectivité⁽¹⁴⁾ » de l'art minimal fait par Michael Fried qui a l'intention de défendre la pureté de l'art moderniste et dégage merveilleusement les caractères de l'art après les années 60. Cependant, le travail de Buren ne manifeste pas l'objectivité de l'œuvre qui impose au spectateur une projection du sujet comme les œuvres des minimalistes. Ce qu'il manifeste, c'est le caractère abstrait de la figure géométrique des rayures, qui apporte au spectateur une distance lui permettant de mieux s'interroger sur la réalité du lieu. Ainsi, par l'insertion du signe de l'indication qui fonctionne comme des guillemets, l'identité du référent est mise en question. Quant à l'identité du contenu de la citation, Danto fait remarquer que :

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. Une citation ne saurait être brillante, profonde, spirituelle ou judicieuse; ou, si tel est le cas, 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.⁽¹⁵⁾

En introduisant l'exemple du conte de Jorge Luis Borges, *Pierre*

Ménard, auteur du Quichotte, qui traite des fragments de *Don Quichotte* écrits par Ménard, Danto disserte sur l'identité de l'œuvre. Même si tous les mots de *Don Quichotte* de Ménard sont écrits littéralement avec les mêmes termes que Cervantes, la différence du contexte historique 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 du conte de Borges analyse flegmatiquement la différence entre les deux textes. Or il en va de même de la vue du Palais-Royal sur les colonnes de Buren, qui n'est pas 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 de Buren, offrant une base rayée horizontale virtuelle de la perspective, mettent entre guillemets la vue du Palais-Royal par son « outil visuel », qui décontextualise cette vue du lieu local historique. Ainsi, la vue du Palais-Royal dans le travail de Buren, quasi identique à la vue antérieure, devient une icône associée à l'objet représenté par une ressemblance selon Peirce⁽¹⁶⁾. Cette icône, dans le cas des *Deux Plateaux* ressemble, aux objets autour de la cour d'Honneur. L'insertion d'un fond du signe de l'indication dans une vue, qui encadre une représentation, signifie une imitation de cette vue, de sorte que la vue se transforme en icône. Autrement dit, les rayures de Buren, indiquant son référent comme indice, soutiennent une vue du lieu. Et cette juxtaposition du signe et du référent transforme la vue en une vue décontextualisée, une icône. Le soutien de la vue de l'objet (référent) par des rayures (indice) engendre une copie (icône) de cette vue. Qui plus est, l'ensemble des bandes collées sur chaque colonne peut reconstituer à nouveau les figures bidimensionnelles qui n'ont pas de profondeur sur un plan virtuel de la perspective. Ainsi, l'intégration des rayures au lieu forme une peinture qui représente des objets du lieu.

Aussi, simultanément, les troncs de colonnes de Buren, en fonctionnant comme des socles de statues vivantes de corps humains, offrent des places physiques sur lesquelles les passants s'asseyent ou montent, de

sorte que l'on peut considérer ces sculptures comme un dispositif de jeux corporels. Enfin, il existe encore un autre plateau dans *Les Deux Plateaux* : c'est un plateau oblique. Ce dernier, composé d'une pente (pour faire couler de l'eau) ne symbolise rien⁽¹⁷⁾, mais le changement de la hauteur (de 0 cm à 319 cm) des colonnes sur les trois tranchées dérange l'équilibre de l'horizontalité de l'autre plateau. Par ailleurs, ces colonnes se mêlent aux hommes qui sont soit debout, soit assis sur des colonnes comme des statues debout ou à genoux, soit se promènent ou courent sur le sol. Ainsi, l'on peut apercevoir la grandeur convenable pour les gens dans ces colonnes, qui entraînent les passants dans des jeux corporels. Dans l'art minimal, Fried considère la nature de « l'objectivité » de l'œuvre comme l'objet vide anthropomorphique. Il reproche cette théâtralité : « le soutien littéraliste de l'objectivité n'équivaut qu'à la demande pour un nouveau genre de théâtre, et ce théâtre est maintenant une négation de l'art⁽¹⁸⁾. » Mais son insistance sur la pureté du domaine 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, on y voit davantage la continuité des colonnes anciennes que l'anthropomorphisme caché, mais la même fonction scénique que celle évoquée par l'art minimal existe. Les colonnes offrent un dispositif de jeux qui sert au mouvement corporel spontané des passants, comme une scène sans acteurs (hormis les spectateurs). Fried voit la « théâtralité d'objectivité » dans des œuvres anthropomorphiques de l'art minimal qui suscite l'interdépendance des œuvres et du spectateur. Quant aux *Deux Plateaux*, ils transforment la cour d'Honneur en une scène pour des spectacles et en une place de jeux corporels pour des spectateurs. Ce qu'il y a dans cette théâtralité, ce n'est pas celle de l'objectivité que Fried qualifie de « présence calme d'autre *personne*⁽¹⁹⁾ », mais celle qu'un signe d'encadrement caractérise. Ce caractère, c'est-à-dire la méta-objectivité des rayures, transcende la nature concrète de l'objet et suscite la réflexion du spectateur sur le lieu et sur le rôle du spectateur. Aussi, les colonnes en marbre déploient leur

nature de dispositif comme une partie de l'architecture en réduisant leur objectivité. Dans l'art minimal, des œuvres agissent comme un acteur qui perd son rôle. En revanche, dans le cas du travail de Buren, les sculptures rayées agissent comme des dispositifs libres installés sur la place publique. Ainsi, le travail de Buren forme une théâtralité qui transforme le lieu en celui de jeux libres du spectateur, en suscitant une réflexion interrogatoire sur ce lieu. Toutefois, cette théâtralité qui manque d'acteurs est différente de celle de l'art minimal.

En somme, les fonctions du travail de Buren consistent dans l'indication de l'objet par ses rayures (indice), dans la représentation picturale (icône) d'une vue du lieu comme par ses rayures, et dans l'offre d'un support de jeux par des sculptures dans l'espace environnant (Figure 1).

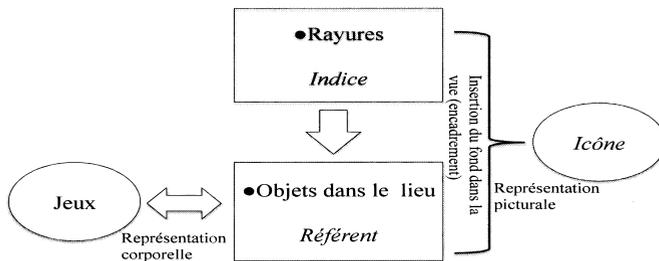


Figure 1 Les fonctions du travail de Buren

3. La grille

Dans cette section et la section suivante, l'analyse structurale du travail de Buren dégagera une fonction immanente comme dispositif de réflexions. À propos de la grille des *Deux Plateaux*, le plan de la cour d'Honneur, dont la grandeur mesure 3.000 m², est quadrillé en carreaux de 319 cm sur 319 cm. Cette longueur du côté de carreau correspond à l'intervalle entre les colonnes de la galerie d'Orléans. Les rangées des colonnes de la cour

d'Honneur dans la direction du Conseil d'État sont disposées précisément sur les mêmes lignes que celles dessinées par les anciennes colonnes de la galerie d'Orléans placées l'une en face de l'autre. Par conséquent, la disposition des colonnes de Buren montre une sorte d'intégration à l'ancienne conception de cette place, comme une extension des colonnes de la galerie d'Orléans. Ainsi, Buren met au clair une unité géométrique fondamentale de la place. Quant à l'idée d'une grille de Buren, Bernard Blistène l'interprète comme 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 trouve l'histoire de nombreux types de représentations, à commencer par celui de la mise aux carreaux et de la perspective en peinture. [...] Il [Buren] le 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 Buren.⁽²⁰⁾

De surcroît, Blistène note, en se référant à *Le Musée qui n'existait pas*, le travail *in situ* de Buren qui a transformé le bâtiment du Centre Pompidou. Il 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 lieu. Dans le cas des *Deux Plateaux*, les colonnes de Buren ne contrarient pas la structure autour de la cour, au contraire, elles élargissent celle des colonnades existantes.

A propos des *Deux Plateaux*, Anne Baldassari relève, dans un entretien avec Buren, des projections anthropomorphiques ou métaphoriques auxquelles l'œuvre donne lieu, par exemple un « grand échiquier », un « champ de ruines », etc. Mais Buren ne voit aucune morphologie particulière dans son œuvre achevée, à l'exception d'une certaine forme du jardin à la française, un jardin minéral qui montre une nature abstraite⁽²¹⁾. La perception de l'œuvre chez Buren se dirige vers l'abstrait. En revanche, le spectateur cherche à

trouver des ressemblances avec quelque chose de figuratif. Les colonnes rayées de Buren avec la vue de Palais-Royal représentent une peinture ; mais en même temps, ces colonnes disposées en forme de grille donnent lieu à des représentations imaginaires, ces représentations ne pouvant toutefois converger vers une figure référentielle.

Rosalind Krauss note les deux illusions engendrées par « la grille » dans l'art moderniste en prenant des exemples (celles de Mondrian, de Malevitch, d'Agnès Martine, de Sol LeWitte, etc.) La première illusion, c'est l'originalité de l'avant-garde. Elle est considérée comme une découverte moderniste originale qui introduit un plan géométrique, l'anti-naturalité, l'anti-représentation et l'anti-réalité dans la peinture. Mais en réalité, « les droits d'auteur se perdent dans la nuit des temps et cette figure est, depuis quantité de siècles, tombée dans le domaine public. D'un point de vue structural, logique et axiomatique, la grille *ne peut qu'être répétée*⁽²²⁾. » L'autre illusion, c'est « le statut originaire de la surface picturale. Cette origine est ce que le génie de la grille est censé nous manifester, à nous spectateurs : un indiscutable degré zéro au-delà duquel il n'y a plus ni modèle, ni référent, ni texte⁽²³⁾. » Mais Krauss souligne que : « la grille suit la surface de la toile ; elle la redouble⁽²⁴⁾ » sans fonder une unité absolue.

Comme nous l'avons vu, le processus répétitif de la grille doit suivre, ou venir après, la surface empirique, réelle, d'un tableau. Toutefois, l'on peut dire aussi que le texte figuratif de la grille précède la surface, vient *avant* elle, allant jusqu'à interdire à cette surface concrète d'être quelque chose comme une origine. Car *derrière elle*, logiquement antérieurs à elle, il y a tous ces textes visuels qui ont peu à peu déterminé le plan limité comme champ pictural. La grille résume tous ces textes : le quadrillage de la mise au carreau nécessaire à la transposition mécanique du dessin à la fresque ; ou le dispositif linéaire de la perspective servant à opérer la réduction conceptuelle des trois dimensions de l'espace aux deux dimensions de la peinture ;⁽²⁵⁾

Ainsi Krauss conclut comme suit : « 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 représentation.⁽²⁶⁾ » Ainsi donc, la grille englobe plusieurs représentations.

Revenons aux *Deux Plateaux*. Concernant les grilles de cette œuvre, premièrement, « des lignes discontinues formées de carrés, alternativement blancs et noirs, ayant tous 8,7 cm de côté » et « des lignes noires continues, larges chacune de 8,7 cm⁽²⁷⁾ » forment une répétition de carreaux carrés. Ceux-ci réduisent la place laissée au monde abstrait en divisant la cour par l'unité de longueur de 319 cm correspondant à l'intervalle des colonnes de la galerie d'Orléans, et en évoquant plusieurs figures iconiques et discours. Deuxièmement, l'alignement des colonnes tronquées situées dans le centre du carreau dessine la grille virtuelle en représentant les colonnes anciennes dressées autour de la cour tout en fournissant un dispositif de jeux. Troisièmement, il existe des grilles métalliques sur les trois tranchées qui révèlent le sous-sol de la cour. Les grilles des *Deux Plateaux* montrent donc un abstrait géométrique, représentent des figures associées, offrent des points de place de jeux et fouillent la cour en la quadrillant et en révélant son aspect invisible.

Comparons *Les Deux Plateaux* avec d'autres œuvres d'art public. *Stone Field Sculpture* (Image 5), situé à l'espace vert triangulaire d'Hartford aux États-Unis, de Carl Andre – artiste plasticien se rattachant au minimalisme – a, lui aussi, une structure de la grille. La matière choisie pour ces sculptures, c'est-à-dire la pierre, provient de la nature et est adaptée à la pelouse et aux arbres. La disposition linéaire des pierres, le réglage pour l'intégration à l'environnement, et la conservation du paysage déjà existant, ces éléments caractéristiques correspondent à ceux des *Deux Plateaux*. Cependant, les pierres d'Andre manifestent la nature de l'objet tandis que les colonnes de Buren se distancient de la propre nature de l'objet par la fonction sémiotique des rayures. Andre s'exprime sur ses travaux comme suit : « Tout ce que je fais, c'est de poser la *Colonne sans fin* de Brancusi sur le sol, au lieu de la

dresser vers le ciel⁽²⁸⁾. » Autrement dit, il dispose d'un style sculptural fondamental qui pose des objets linéairement sur sol comme les rayures de Buren, mais il ne s'attache pas à la spécificité du site : « Je ne me sens pas obsédé par la singularité des places. [...] Je pense qu'il y a des classes générales de l'espace pour et vers lesquelles vous travaillez⁽²⁹⁾. » Au contraire de ce discours, dans le cas du travail de Buren, même si la spécification des rayures est immuable, la forme, la taille et la disposition de chaque sculpture d'un travail *in situ* dépendent de la spécificité du lieu. Lors de la censure de son œuvre *Peinture-Sculpture* au Musée de Guggenheim en 1971, il ne s'est pas accordé sur son déplacement. Également, Richard Serra, un sculpteur se rattachant au minimalisme, donne de l'importance à la spécificité du site. Danto indique l'interdépendance de l'œuvre et de l'espace environnant dans une sculpture de Serra en citant l'exemple de *Corner-Piece*⁽³⁰⁾. Cependant, son attitude artistique à l'égard d'un espace ne tient pas compte de l'harmonie avec cet espace. L'œuvre de Serra, par exemple *Tilted Arc*, en manifestant une lourdeur imposante de l'objet qui est souvent composé par une grande plaque de fer rouillé, s'oppose à l'espace. Cette objectivité de son œuvre ne demande pas la projection du sujet de spectateur et il semble qu'elle désire être justement une sculpture. Par rapport aux œuvres d'artistes minimalistes, le caractère du travail de Buren dépend de ces rayures dans lesquelles on peut aussi bien voir un signe qu'une peinture.

4. L'oblique et la mise en abyme

Les trois tranchées sous le sol de la cour d'Honneur forment deux croix liées parallèlement et recouvertes par des grilles métalliques (Image 4). 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 et à la largeur d'intervalle des colonnes de la galerie d'Orléans. En fait, toutes les colonnes sur les tranchées ont la même hauteur de 319 cm. De plus, Buren a mis un cours d'eau sur ces tranchées, comme une rivière de vallée. C'est ainsi que les colonnes de la même hauteur implantées successivement sur ces tranchées montrent un plateau oblique. Selon Buren ce plateau « révèle le sous-sol⁽³¹⁾. »

Quant à l'œuvre des rayures de Buren qui présente une forme oblique, on peut consulter *Une enveloppe peut en cacher une autre* (Image 6) en 1989 qui cache diagonalement l'extérieur du bâtiment de Musée Rath de Genève où ses œuvres *Cabanes Éclatées* sont parallèlement exposées à l'intérieur de ce musée. Selon la description du catalogue de *Cabanes Éclatées*, ce 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 des échafaudages. L'édifice se trouve ainsi mi-caché, mi-visible. Nouvelle enveloppe cachant partiellement et transformant visuellement celle fournie par l'architecture du musée⁽³²⁾. » Dans le musée, dix cabanes sont simultanément exposées au sous-sol. L'on peut donc supposer que l'oblique de l'œuvre extérieure indique le sous-sol de l'intérieur du musée tout en cachant 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-Française⁽³³⁾, et où se trouvent maintenant les salles de répétition de cette dernière⁽³⁴⁾. Selon Jean-François Lyotard, « 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 réflexive.⁽³⁵⁾ » On dirait que « Scruter l'invisible » est l'un des caractères de travail de Buren. Ici, dans les *Deux Plateaux*, Buren scrute le sous-sol invisible de la cour d'Honneur par le plateau oblique des rayures pour révéler le verso de la cour et la faire réfléchir. Par ailleurs, ce plateau oblique a une relation physique avec la grille métallique, par le fait que les colonnades qui dessinent la ligne oblique sont disposées dans les rangées de cette grille. En outre, le trou cubique qui expose effectivement le sous-sol de la cour est placé sur le point où le plateau oblique se heurte au sol de la cour.

Lelong fait remarquer que le trou découvert situé au croisement de tranchées montrant l'implantation de une 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 volume⁽³⁶⁾ ». Ce trou cubique fonctionne comme un pôle de la révélation du sous-sol de la cour d'Honneur et des colonnes ensevelies sous la cour, et l'on voit une sculpture de colonne sous les sculptures monumentales. De plus, le cadre carré du trou de ce cube représente une peinture d'une colonne souterraine en tant que fenêtre que Leon Battista Alberti compare à la peinture. L'on y reconnaît la mise en abyme, c'est-à-dire la sculpture dans la sculpture et la peinture dans la peinture, plutôt par cette métaphore de fenêtre que par les trois principes soulignés par Lelong. Cette mise en abyme des *Deux Plateaux* souligne sa colonne rayée comme une peinture et comme une sculpture, tout en faisant réfléchir sur elle-même. De surcroît, une autre mise en abyme existe : les grilles métalliques liées aux colonnades obliques sur le sous-sol, disposées dans des carreaux de la grande grille liée aux troncs de colonnes sur le sol. Bref, c'est la grille dans la grille, et dans un autre aspect, les colonnes rayées (obliques) dans les colonnes rayées (horizontales).

Buren a souvent exposé des œuvres qui ont été posées 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 les colonnes rayées sont positionnées sur et sous le sol de la cour d'Honneur à la place d'être à l'extérieur / l'intérieur. Cette structure est aussi considérée comme une sorte de mise en abyme. En outre, les colonnes rayées sont entourées par les anciennes colonnes des galeries d'Orléans, de Chartres et des Proues sur le lieu. Il existe ainsi une triple mise en abyme qui souligne les colonnes rayées ; et ces colonnes mettent en question l'identité des anciennes sur le lieu dans lequel l'œuvre est intégrée. Dans l'encadrement de l'œuvre en tant qu'encadrement du lieu, il existe la répétition d'une distanciation du lieu qui cause un doute sur l'identité de celui-ci.

5. Conclusion

Les rayures de Buren indiquent et soutiennent la vue de l'espace environnant comme indice, tandis que la juxtaposition de cet indice et des objets (ou des bâtiments) dans l'espace comme référent correspond au signe des guillemets encadrant une citation. Autrement dit, les rayures encadrent la vue de l'espace comme un cadre de fenêtre qui signifie une peinture. Ainsi, elles neutralisent le contexte de l'espace et mettent en question l'identité des objets. La vue de l'espace est transformée en une icône. Les troncs de colonnes rayées verticales des *Deux Plateaux* offrent un socle de la vue des bâtiments autour de la cour d'Honneur en formant un plateau horizontal virtuel. S'agissant des sculptures des colonnes, elles fonctionnent comme un dispositif pour les jeux corporels en déduisant leur objectivité par la présence du signe des rayures. En jouant dans l'environnement de l'œuvre, le spectateur met en question sur son identité en tant que spectateur. Ainsi, d'une part, les rayures de l'œuvre fonctionnent comme un indice, un cadre d'une icône et une peinture, et d'autre part, les sculptures de l'œuvre ne manifestent ni la

subjectivité ni l'objectivité qui demande la projection du sujet au spectateur, mais suscitent le mouvement corporel du spectateur comme un dispositif de la scène.

Quant à la forme structurale des *Deux Plateaux*, on y aperçoit les trois structures caractéristiques : la première, c'est la grille ; la deuxième, c'est la forme oblique ; et la troisième, c'est la mise en abyme. La grille de la place de la cour d'Honneur quadrillée par une unité géométrique fondamentale introduit l'abstrait tout en évoquant des figures imaginaires qui échappent à l'unification. Puis, les colonnes, qui changent de hauteur successivement sur les trois tranchées, forment un autre plateau oblique. Ce plateau, les grilles métalliques ainsi qu'un trou carré positionné sur un croisement des tranchées révèlent le sous-sol de la cour d'Honneur. On voit là la fonction de « scruter l'invisible » que Lyotard indique comme un caractère du travail de Buren. On pourrait supposer que ce sous-sol soit le verso ou l'intérieur de la cour auquel une œuvre est aussi représentée. Par conséquent, la forme oblique est liée à la structure de la mise en abyme. On reconnaît les trois mises en abymes des *Deux Plateaux* : la fenêtre de trou carré qui représente une peinture dans l'œuvre et qui représente aussi des peintures des paysages, la grille dans la grille, et les sculptures rayées sous le sol de la cour d'Honneur sur lequel se situent les mêmes sculptures. Ces mises en abymes introduisent l'autoréflexion sur l'œuvre (sculpture et peinture) et la réflexion sur l'espace environnant qui fait 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 l'objet dans le signe et dans la peinture. 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, au dispositif du jeu et à la structure particulière.



Image 1 *Les Deux Plateaux*, 1986, cour d'Honneur du Palais-Royal, Paris. [Référence]: Michel Nuridsany, *Daniel Buren au Palais-Royal " Les deux plateaux "*, Art Edition, 1993

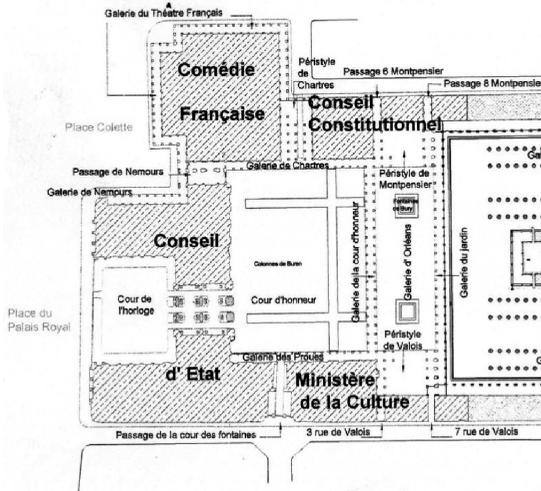


Image 2 Plan du Palais-Royal [Référence]: <http://palais-royal.monuments-nationaux.fr>

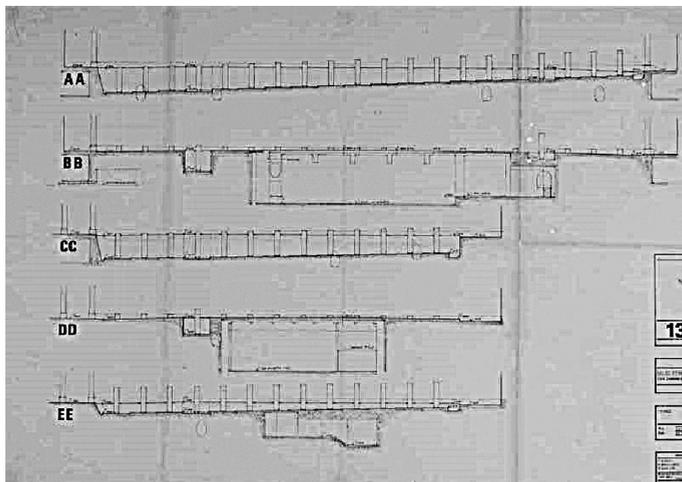


Image 3 *Les Deux Plateaux*, coupes, collection Frac Centre. [Référence] : *Histoire du Palais-Royal, Les Deux Plateaux, Daniel Buren*, Paris, Actes Sud, 2010, p.34.

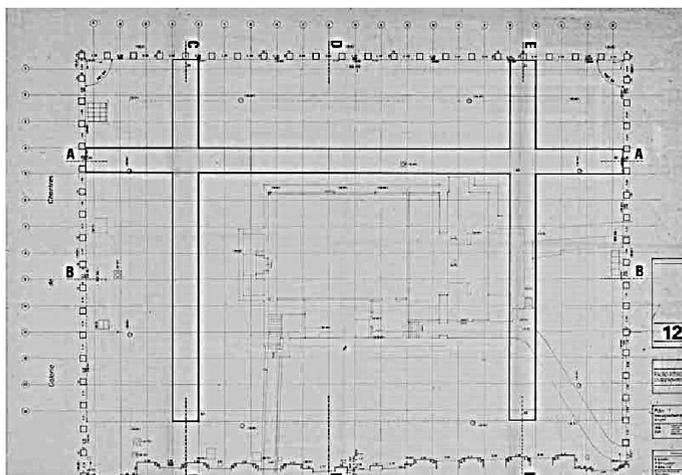


Image 4 *Les Deux Plateaux*, sous-sol existant. Collection Frac Centre. [Référence] : *Histoire du Palais-Royal, Les Deux Plateaux, Daniel Buren*, Paris, Actes Sud, 2010, p.35.



Image 5 Carl Andre, *Stone Field Sculpture*, Hartford, 1977.



Image 6 « Une enveloppe peut en cacher une autre », Genève, Musée Rath, 1989. [Référence] : *Daniel Buren Cabanes Éclatées 1975/2000*, Bourget, Éditions 11/28/48, 2000, p.49.

Notes

- (1) Michel Nuridsany, *Daniel Buren au Palais-Royal "Les deux plateaux,"* Art Edition, 1993, p.5.
- (2) Exh. cat., *Daniel Buren Monumenta 2012*, Réunion des musées nationaux, 2012, p.45.
- (3) Nuridsany, *op.cit.*, p.97 ; Guy Lelong, *Buren*, Paris, Flammarion, 2012, p.89.
- (4) Nuridsany, *op.cit.*, p.5.
- (5) Daniel Buren, *Les Écrits*, volume 1, Paris, Flammarion, p.1210.
- (6) *Ibid.*, p.1097.
- (7) *Ibid.*, p.1210.
- (8) *Ibid.*, p.1130.
- (9) 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, pp.41-60.
- (10) 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 des signes de Charles Sanders Peirce.
- (11) 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, pp.1-19. On peut comparer la fonction des rayures comme un indice avec le shifter (embrayeur) qu'Otto Jespersen a défini.
- (12) Buren, *op.cit.*, p.1131.
- (13) Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p.23; Quant à la traduction de citation, je me réfère aussi au livre suivant, Danto, tr. Claude Hary-Schaeffer, *La transfiguration du banal*, Édition du seuil, Paris, 1981, p.61.
- (14) Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, p.160.
- (15) Danto, *op.cit.*, p.37.
- (16) Charles Sander Peirces, tr. Gérard Deledalle, *Écrits sur le signe*, Paris, Édition du Seuil, 1978, p.140.
- (17) Buren, *op.cit.*, volume 2, p.1956.
- (18) Fried, *op.cit.*, p.153.
- (19) *Ibid.*, p.155.

- (20) Exh. cat., *Le Musée qui n'existait pas*, Paris, Centre Pompidou, 2010, P.16.
- (21) Buren, *op.cit.*, p.1212.
- (22) Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde ; A Postmodernist Repetition", *October*, Vol.18, Autumn 1981, p.56. Quant à la traduction de citation, je me réfère au livre suivant: Rosalind Krauss, tr. Jean-Pierre Criqui, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.139.
- (23) *Ibid.*
- (24) *Ibid.*, p.57.
- (25) *Ibid.*
- (26) *Ibid.*
- (27) Lelong, *op.cit.*, p.84.
- (28) David Bourdon, "The Razed Sites Of Carl Andre," *Minimal Art A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles et London, University of California Press, 1995, p.104.
- (29) Phyllis Tuchman, "An Interview with Carl Andre," *Artforum*, no.10, June 1970, p.55.
- (30) Danto, *op.cit.*, pp.102-103.
- (31) Buren, *op.cit.*, p.1097.
- (32) Cat. raisonné, *Daniel Buren Cabanes Éclatées 1975/2000*, 2000, p.48.
- (33) Nuridsany, *op.cit.*, p.44.
- (34) *Le Nouvel Observateur*, 21/1/2008.
- (35) Jean-François Lyotard, *Que peindre ? / What to paint ? Adami, Arakawa, Buren*, Leuven University Press, Leuven, 2012, p.370.
- (36) Lelong, *op.cit.*, p.94.