

# Daniel Buren



Daniel Buren, *Les trois cabanes éclatées en une* / Photo : Max Lerouge / LMCU. © Adagp Paris, 2010

## Daniel Buren

### *Les trois cabanes éclatées en une* ou *La cabane éclatée aux trois peaux*

Bois, plexiglas colorés en rouge, jaune et bleu, vinyle auto-adhésif blanc de 8,7 cm de large  
Décembre 1999 – janvier 2000



## I – Description : cabanes éclatées, superposition d'espaces et de couleurs

### Trois cabanes s'ouvrent et se disloquent, projetant leurs vitres sur les murs du musée

Disposées au centre de la salle d'exposition, trois cabanes de forme cubique, réalisées à l'aide de bois et de plexiglas colorés, s'imbriquent l'une sur l'autre à la manière de poupées gigognes. Sur chacune de leurs faces carrées sont découpées des portes rectangulaires qui permettent au visiteur de pénétrer et de déambuler au sein de l'œuvre. Chacun des quatre montants de bois de la plus petite des cabanes, située au centre de l'**installation**, est divisé en 34 partitions carrées où alternent des zones laissées vides et des portions de vitrages en plexiglas rouge. La couverture de son toit reprend le même principe de remplissage. Les tasseaux de bois qui composent son armature sont recouverts, dans la hauteur, de bandes adhésives blanches de 8,7 cm, discrète signature de l'artiste. Les quatre montants de la cabane centrale sont composés de 105 carrés où se combinent des zones laissées vides et des zones complétées par des plaques de plexiglas jaune et rouge. La plus grande des cabanes reprend cette scansion en ajoutant, sur les 210 carrés de chaque montant, des zones bleues en complément des plexiglas rouges et jaunes déjà présents dans les deux autres constructions. Sur les murs de la salle du musée, les portes des trois structures sont projetées et se superposent dans l'axe de leurs ouvertures. Les trois **couleurs primaires** des plexiglas s'y mélangent pour créer des zones noires. Les portes sont insérées dans un damier qui répartit, sur le mur blanc du musée, des carrés transparents bleus qui sont eux-mêmes repris dans un panneau en lévitation au dessus des trois cabanes. Ce dispositif renforce la sensation d'éclatement à l'œuvre dans l'installation. Présentées au musée de Lille Métropole en 2000-2001, *Les trois cabanes éclatées en une* sont remontées et installées dans une autre pièce du musée pour sa réouverture en 2010. Elles reprennent sur un mode spectaculaire les questions développées par Buren depuis les années 60 à propos du statut de l'œuvre et de son rapport au spectateur. Toujours préoccupé par l'inscription de l'œuvre dans son lieu de présentation, Daniel Buren fait évoluer sa réflexion d'un travail **in situ** vers un travail "situé".

## II – Quelques éléments biographiques. Daniel Buren : des bandes pour révéler le réel

### La peinture "au degré zéro"

Héritières de la pensée moderniste, les premières œuvres de Daniel Buren se caractérisent par une certaine rigueur théorique. Quand il décide en 1965 de limiter sa peinture à des rayures verticales dont la largeur sera toujours de 8,7 centimètres, son objectif est de réduire la peinture à un fait purement objectif. Buren évoque lui-même l'idée de faire une peinture au "degré zéro". « Le problème central, dit-il, c'est que ce qui est "donné à voir" ne soit pas une illusion et c'est peut-être là le centre de la chose, c'est-à-dire que la toile, la couleur ou la forme sont ce qu'elles sont et rien de plus et rien de moins non plus<sup>1</sup> ». Comme Ad Reinhardt et Frank Stella, peintres minimalistes

<sup>1</sup> Sauf mention contraire, l'ensemble des citations de ce document provient de l'ouvrage de Thierry Laurent, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre éditions, 2002.

américains dont il est contemporain, Buren manifeste le souci de réaliser une peinture libérée de toute référence à autre chose qu'elle-même, qui ne dise rien d'autre que ce qu'elle est, une peinture qui ne soit que visuelle et qui ne se soucie ni de l'image, ni de la narration. C'est donc une réforme de la peinture qu'il opère avec ses premières toiles rythmées par des bandes alternées ; œuvres qui, en apparence, peuvent déconcerter par leur pauvreté signifiante. Objectives et peu bavardes, directement empruntées à un fonds décoratif universel, les bandes alternées servent, dans un premier temps, les ambitions minimalistes de Buren qui réactive à sa manière une utopie chère à la **modernité** : peindre le tableau le plus simple et le plus facile à décrypter ; faire une œuvre qui ne se réfère qu'à elle-même.

## Buren à la halle Saint Pierre

Réduisant le geste de l'artiste à une intervention minimale, Buren ne peint pas les bandes qu'il utilise, elles sont directement imprimées sur des toiles qu'il découvre et achète au marché Saint Pierre à Paris en 1965. Proches de celles utilisées pour les stores couvrant les terrasses des cafés, ces toiles servent d'abord de support à une inscription picturale. Guidé par le rythme binaire des tissus rayés, Buren y inscrit des formes de racines, irrégulières qui se croisent en dessinant des grilles organiques. Suggérant que ces formes alvéolaires puissent se continuer au-delà des limites des bords de la toile, l'artiste confère à ses œuvres un pouvoir centripète qui présage son intérêt futur pour le contexte dans lequel sera présenté son travail. *Peinture aux formes variables*, réalisée en octobre 1965, témoigne d'une première période expérimentale et joyeusement colorée où les grosses bandes imprimées sur la toile industrielle guident une structure pâle et dansante qui la découpe de façon irrégulière. Buren s'y amuse des frontières arbitraires entre abstraction géométrique et abstraction lyrique en pervertissant l'orthogonalité des partisans d'une peinture mathématique dite froide par un découpage fluide proche de Matisse.

## Un "outil visuel" ... en modestie

A partir de 1967, Buren utilise les bandes alternées non plus comme support à l'invention d'une toile **abstraite**, mais comme un "outil visuel", c'est-à-dire comme un motif capable de révéler le lieu dans lequel l'œuvre s'inscrit : « Les bandes verticales – je ne le répèterai jamais assez – ne se montrent jamais pour elles-mêmes, ne sont jamais autonomes, mais toujours par rapport à..., en rapport avec..., en conflit avec..., en harmonie avec..., perturbées par..., définies par..., construites sur..., fabriquées avec..., définissant ceci..., définissant cela..., etc. ». La peinture au degré zéro n'était donc pas un objectif à atteindre, une finalité mettant à mort la peinture, mais une étape vers une réflexion globale sur l'art et son contexte. Les bandes alternées ne sont pas autonomes. Interviewé en 1998 par Jérôme Sans, Buren rappelle « Tout d'abord, comme tout outil, [l'"outil visuel"] a des particularités spécifiques, tout comme une scie, une longue-vue, un marteau... tous ces outils servent généralement à exécuter une ou des fonctions précises mais ne comptent plus pour grand-chose dans la réalisation finale. En revanche, l'outil dont je parle et dont je me sers participe non

seulement à la construction, mais s'y trouve visuellement associé dans son résultat final<sup>2</sup> »

## Faire glisser le regard

Dès lors, les bandes alternées n'ont de signification que par le rapport qu'elles entretiennent avec le site où elles sont installées. L'erreur à éviter est donc de les regarder pour elles-mêmes, comme une fin. Elles sont un moyen destiné à révéler un lieu au regard. Paradoxalement impersonnelles mais faciles à identifier et très présentes, les bandes alternées servent l'ambition de Buren de faire dériver le regard sur "autre chose". « L'œuvre d'art devrait ouvrir les yeux et non les crever, les rendre maîtres de leurs angles de vue et non les asservir à un seul et même angle. Libérer le regard, non l'asservir. L'œuvre d'art, toute imbue d'elle-même qu'elle est, en est arrivée petit à petit au paradoxe rédhitoire d'aveugler pour être vue (...). L'œuvre d'art frustre l'œil (la pensée) de ses capacités, à la fois en l'éblouissant et en le paralysant dans un torticolis. »

## Un art dépendant de son contexte : le travail *in situ*

Contredisant la présence d'une œuvre toute puissante, le travail de Buren n'est donc pas autonome, il est totalement dépendant du contexte dans lequel il est présenté. C'est un travail *in situ* qui n'existe qu'en fonction de l'endroit, toujours chargé de sens, qui l'accueille. L'artiste définit d'ailleurs très simplement son travail comme « non seulement en rapport avec le lieu, mais également un travail entièrement fabriqué par ce lieu »<sup>3</sup>. Le musée (ou le lieu d'exposition qui peut être la rue, un lac, un paysage montagneux, etc.) devient à son tour médium artistique et atelier que l'artiste met en scène selon l'orchestration bien réglée de son motif rayé. En souhaitant détourner le regard des bandes qu'il a judicieusement installées dans une enceinte particulière, c'est bel et bien vers "autre chose", vers les espaces non regardés de l'institution que Buren cherche à nous tourner.

## III. Place de l'œuvre dans le travail artistique de Daniel Buren Des bandes aux cabanes, du travail *in situ* au travail situé

### Pourquoi "éclatées" ?

Les *Cabanes éclatées* marquent un tournant dans le parcours de Daniel Buren. La première d'entre elle est édifée en 1975 au musée de Mönchengladbach. C'est la première fois que Buren construit une structure architecturale à l'intérieur d'un site préexistant. En 2000, parallèlement à l'exposition *Daniel Buren, une traversée* qui retraçait, au Musée d'art moderne de Lille Métropole, le parcours pictural de l'artiste de 1964 à 1999, l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne présentait treize *Cabanes éclatées* (dont *Les trois cabanes éclatées en une du LaM*), bilans et moteurs de nouvelles déclinaisons qui réactivent des enjeux cruciaux du travail de Buren : la multiplicité des points de vue et l'ouverture de l'œuvre à la fois à son lieu d'accueil mais aussi à la déambulation du spectateur.

<sup>2</sup> Daniel Buren, *Au sujet de...*, Entretien avec Jérôme Sans, Paris, Flammarion 4, 1988.

<sup>3</sup> Ibidem

## La rencontre des sites

Réalisées à l'aide de matériaux divers (toile rayée montée sur châssis, plastique transparent, plexiglas, verre, bois, miroir, néon, fer, etc.), les *Cabanes éclatées* sont des espaces en forme de cube en trois dimensions dont certains éléments que l'on peut assimiler à des portes ou des fenêtres, sont extirpés et projetés, en ligne directe, sur les parois du mur du lieu d'exposition. Les *Cabanes éclatées* complexifient la question de l'*in situ* puisque, bien qu'elles s'intègrent par leur éclatement à leur lieu de présentation, elles peuvent être réinstallées et rejouées d'un lieu à l'autre. Buren substitue alors à ses propositions *in situ*, des "travaux situés". « Ces *Cabanes éclatées*, explique-t-il, comme leur titre l'indique, s'éclatent jusqu'aux limites extrêmes de l'enveloppe dans lesquelles elles sont installées. Et en s'éclatant, elles laissent apparaître un vide entre la *Cabane* et les éléments projetés qui différera selon le lieu. Par ailleurs, la hauteur, la couleur, la qualité des murs sur lesquels ces éléments vont s'éclater vont produire ces différences. Les *Cabanes éclatées* représentent la production d'un objet tout à fait spécifique, ayant pour qualité de transformer et d'être transformé par ses lieux d'accueil<sup>4</sup> ». Site dans le site, la *Cabane éclatée* dévoile à la fois son enveloppe et celle de l'espace où elle s'inscrit, l'éclatement induisant « que quelque chose se passe sur l'envers et sur l'endroit, sur le décor et sur le décoré, sur l'architecture et sur l'objet architecturé, sur la sculpture et sur la peinture ». Discret, l'outil visuel constitué par les bandes alternées n'en est pas moins présent sous la forme de bandes situées sur l'armature ou sur la tranche des ouvertures.

## L'autonomie de l'œuvre déjouée

*Les trois cabanes éclatées en une*, comme toute *Cabane éclatée*, ne peut pas exister par elle-même, seul le lieu est garant de son existence. Pour Buren, l'œuvre n'a de réalité que dans sa relation dialectique avec son contexte de présentation. A propos d'une *Cabane Eclatée* réalisée en 1984, Buren écrit : « On pourra réinstaller cette pièce, sans pour autant tomber dans le tableau ou la sculpture qui ne sont que des objets manipulables au gré de ceux qui les manipulent, et, placée dans une salle deux ou dix fois plus grande, elle sera, d'après sa logique et si on suit ses consignes d'installation, à chaque fois une pièce tout à fait nouvelle »

## Forme balade

Buren explique mieux que quiconque le rapport particulier de ses cabanes sur le visiteur qui l'expérimente : « L'éclatement permet également de découper, d'éventrer le parallélépipède et, donc, permet d'y entrer. On peut toujours tourner autour mais en plus on peut y pénétrer. C'est aussi un travail qui n'implique pas un point de vue unique mais plusieurs points de vue différents. Tout en restant dans le même lieu, on peut se trouver successivement à l'intérieur ou à l'extérieur, et même pris en sandwich. J'ai souvent comparé la distance entre la *Cabane* centrale et les murs sur lesquels sont projetés les éléments explosés comme la distance que parcourt un poumon dans la cage thoracique entre l'inspiration et l'expiration.

---

<sup>4</sup> Ibidem.

D'un lieu à l'autre, cette "respiration" devient encore plus évidente<sup>5</sup> ». Les rapports entre le rouge, le jaune et le bleu des plexiglas des *Trois cabanes éclatées en une* créent des atmosphères colorées qui varient selon la déambulation du visiteur, vite pris au jeu des superpositions et des mélanges que permettent les couleurs transparentes. Ces environnements confirment que l'œuvre de Buren est aussi sensuelle et ludique que **conceptuelle**, accordant le plaisir de l'œil à celui de l'esprit en passant par le ressenti du corps.

## IV – Glossaire

### **Abstrait**

Tendance artistique née au vingtième siècle qui ne cherche pas à représenter la réalité visible. La peinture abstraite s'éloigne de l'imitation de la nature en inventant un langage autonome qui privilégie la façon de poser les couleurs et la manière d'inscrire les formes sur la toile sans qu'un sujet naturaliste ne soit identifiable.

### **Conceptuel**

Qui fait référence à une démarche où à une réflexion qui privilégie le travail d'ordre intellectuel, rendant la matérialisation de l'œuvre secondaire.

### **Couleurs primaires / couleurs secondaires**

Les couleurs primaires sont les couleurs de base qui ne peuvent être composées par le mélange d'aucune autre. Il s'agit du bleu, du rouge et du jaune. Les couleurs secondaires sont les couleurs résultant du mélange des couleurs primaires : Bleu + Rouge = Violet ; Bleu + Jaune = Vert ; Rouge + Jaune = Orange.

### **In situ**

Se dit d'une œuvre pensée et installée en fonction du lieu où elle est présentée.

### **Installation**

Forme d'expression artistique contemporaine qui repose sur l'agencement d'objets et d'éléments indépendants les uns des autres mais dont le rapprochement dans un espace donné contribue à créer un sens nouveau. L'installation peut associer plusieurs techniques comme la photo, la sculpture, la vidéo, etc. Elle peut aussi être in situ, c'est-à-dire conçue en fonction d'un lieu architectural ou naturel.

### **Modernité**

En art, terme général utilisé pour décrire la tentative délibérée de rompre, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la tradition académique basée sur le respect des canons de la Renaissance, l'illusionnisme et la narration, lui opposant des recherches de formes nouvelles en adéquation avec les bouleversements techniques et la liberté d'invention de l'artiste.



---

<sup>5</sup> Ibidem.