

Daniel Buren L'art(iste) para/site

André-Louis Paré

Numéro 17, automne 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/951ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paré, A.-L. (1991). Daniel Buren : l'art(iste) para/site. *Espace Sculpture*, (17), 47–51.

DANIEL BUREN

.....

l'art(iste) para/site

André-L. Paré



à M. B.

Daniel Buren est l'un des artistes français les plus mondialement connus. Sans trop exagérer, on peut dire qu'il est l'un de ceux qui a le plus marqué de manière originale la scène internationale des arts visuels des vingt dernières années. Paris, Bruxelles, New York, Détroit, Chicago, Melbourne, Stockholm, Berne, Lyon, Marseille, Tokyo, Milan, et bien d'autres villes encore ont reçu les traces de son travail particulier. Ses interventions les plus récentes au Québec et au Canada eurent lieu à Montréal, à l'automne 1990, à la Galerie René Blouin et, il y a

environ six mois, à Toronto au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario.¹

Fait à noter, cette reconnaissance internationale s'est construite en marge des institutions officielles de l'art et de leur pouvoir. En effet, par une volonté de questionner le rapport que doit entretenir l'art avec son milieu social et politique; de questionner la relation qu'entretient l'art avec les institutions officielles dans la présentation des oeuvres d'art; de questionner les fonctions de l'art et de l'artiste dans le devenir même du nom de l'art à l'intérieur d'un système où ces mêmes termes - art et artiste - sont désormais, dans une civilisation du spectacle, inté-

grés à la culture de masse, Buren a emprunté un chemin critique jusqu'alors inusité.

Cette manière de faire, de jouer avec les marges du système institutionnel de l'art a-t-elle réellement contribué à politiser le débat

¹ Daniel Buren, *Travaux situés*, 1990. Vue d'installation. Galerie René Blouin. Plexi, bois, peinture acrylique et vinyle adhésif. Dimensions variables. 7 cadres de 70 cm / 3 cadres de 30 cm.

entourant le lieu de l'oeuvre dans son contexte idéologique? Je laisse pour le moment cette question ouverte. Une chose cependant est sûre : sur le plan artistique, sur le plan de l'élargissement de l'intervention de ce mode de penser qu'est l'art, son travail a ouvert, de manière jusque là inédite, l'espace visible et critique de l'oeuvre d'art. Il s'est immiscé dans le champ élargi de l'espace visuel en découvrant ce que J. F. Lyotard nomme *les invisibles*.² Ce que l'artiste appellera lui-même le *non-déjà-vu*.³

2

Ayant décidé de manifester son travail à l'intérieur d'interrogations qui proposent une réflexion sur le contexte dans lequel s'expose l'oeuvre, il n'est pas défendu de voir dans ce geste critique une certaine forme de *parasitisme*. D'art parasite. Parasite? C'est, en tout cas, l'interprétation que je veux ici risquer.

Dans une société de production/consommation, comme celle développée par le libéralisme économique, le mot *parasite* a bien sûr une connotation péjorative. Le parasite est celui qui ne produit pas. Qui n'entre pas dans l'organisation sacrée du travail. Dans ce cas, pour vivre, il doit trouver différents subterfuges afin de profiter, sans être vu, des biens offerts à la consommation. Il doit donc ruser avec le système économique. Profiter de certaines de ses faiblesses. Au niveau de ce que j'ai nommé l'art parasite de Buren, les choses sont un peu différentes.

D'abord, la plupart des artistes, de nos jours, sont aussi considérés comme des producteurs. Ils produisent sans doute des produits qui tranchent avec le marché des objets utilitaires, mais il n'en demeure pas moins que ces produits sont présentés à l'intérieur du marché de l'art comme des produits, au même titre que n'importe quel produit, quand bien même seraient-ils considérés, par plusieurs, comme des produits de luxe. Cependant, ces objets d'art n'interrogent surtout pas le milieu dans lequel ils sont produits et présentés. Ils ne font surtout pas oeuvre de parasitisme. Ils s'installent à l'intérieur d'un cadre économique qui leur est plus ou moins favorable, et dont l'unique fonction (?) est de procurer à ceux qui voudront bien

s'y rendre attentifs, une *jouissance esthétique*.⁴

Cette *jouissance esthétique* constitue certes une des fonctions de l'oeuvre d'art. Mais celle-ci s'insère particulièrement dans une conception bourgeoise du monde qui voit dans le produit artistique un objet qui devra d'abord plaire. Qui devra procurer, au milieu dans lequel il se trouve installé - que ce milieu soit privé ou public - un embellissement. Bien sûr, le privé, dans cette conception, peut être considéré comme notre seule chasse gardée, notre seul univers intime et, par conséquent, un espace dont il est bon de disposer à *notre image*. Même si cet univers, soit disant privé face à l'espace public, n'est que le résultat du même système qui produit ces oeuvres de décoration. Au niveau public, cependant, rien de tel. L'espace administré est sous le contrôle des politiques culturelles, des différents pouvoirs publics, de leurs institutions et de leurs volontés.

Or, la production artistique de Buren jette un regard critique sur cet espace public. Et puisque l'espace public est nécessairement politique, les interventions artistiques de Buren le seront également.⁵ À l'intérieur de cet espace, Buren cherchera à jouer avec les limites du cadre esthétique de cet espace public. Il va tenter de les parasiter. En ce sens, ses interventions vont s'ériger à côté (para) du lieu délimité par l'espace public; ses interventions vont s'ériger contre (para) ce lieu. Mais encore : tout en s'érigeant à côté et contre les lieux visités, ses interventions vont également tenter de pervertir ces mêmes lieux. De les pervertir en les déconstruisant. Et ce, afin de faire voir la non-neutralité de ces lieux. De faire voir l'idéologie du pouvoir politique et culturel qui s'y dissimule. Cette déconstruction viendra donc perturber la réception officielle; viendra brouiller le message et le contexte dans lequel l'oeuvre sera donnée à voir. Ainsi, chez Buren, *critique*, *parasite* et *déconstruction* appartiennent au même geste théorico-pratique.⁶

3

On le voit, le parasitisme du travail/production de Buren ne se veut surtout pas une oeuvre simplement parallèle au système officiel de l'art. Son parasitisme s'inscrit à l'intérieur du système et semble, par conséquent, éviter les erreurs des avant-gardes passées. Les différentes avant-gardes apparues au cours du XXe siècle - notamment le dadaïsme - ont été des actions portées contre les institutions de l'art officiel et l'académisme qui s'y développera. Par conséquent leurs activités n'étaient pas loin d'une action parasite. Cependant, la production artistique de ce parasitisme a fini, au cours des ans, par intégrer le système de l'art et perdre la valeur de contestation qu'elle pouvait détenir au départ. Les institutions muséales, les galeries ayant vite fait de les présenter dans l'innocence et la *neutralité* d'une salle d'exposition, comme des moments essentiels de l'histoire de l'art moderne.

Alors que les avant-gardes du début du siècle se contentaient de dénoncer les valeurs bourgeoises de la société en présentant un art comme révolte, Buren quant à lui, a compris que cette manière parasite de faire omettait le cadre même de la production artistique et, de ce fait, ne pouvait que tôt ou tard être réintégré dans le système de l'art.

Comme le fera remarquer C. Francblin, ils n'ont pas su jouer au jeu du dedans-dehors que s'est donné pour règle le travail *contestataire* de Buren.⁷ Le même problème semble s'être présenté avec l'une des dernières formes d'avant-garde en art visuel : l'art conceptuel. Dans un texte intitulé *Mise en garde* (voir note 5), Buren tiendra justement à prendre ses distances vis-à-vis cette nouvelle forme d'avant-garde à laquelle il se trouve lié à ses débuts. Cette distanciation, il le dira lui-même, en saura une d'interrogations sur les capacités de questionnement que pourra offrir cette nouvelle avant-garde à propos du système de l'art et de ses formes de présentation.

En contournant ainsi le problème de l'enfermement institutionnel des avant-gardes passées, Buren semble présenter, sur le plan esthétique, ce que Guy Scarpetta a appelé *la fin des avant-gardes*. Buren, en effet, en jouant de manière parasitaire (ce que Francblin appelle le jeu dedans/dehors) l'idée, chère aux avant-gardes, de la rupture, donne à voir cette fin. Toutefois, en se maintenant dans les limites de cette fin des avant-gardes, de la rupture pure, Buren ne peut dès lors être identifié automatiquement à l'idée trop souvent galvaudée de postmoderne. Son travail s'immisce plutôt à la limite du moderne et du postmoderne. Dans son entre-deux.

4

Lorsque Buren commence à faire sa marque dans le milieu de l'art, la civilisation de l'image est en pleine voie d'expansion. Elle a intégré, grâce aux mass media, le moindre espace de la vie quotidienne. Par conséquent, la liaison ancestrale et privilégiée qui jadis unissait l'art et l'image n'a plus rien de particulier. Devant cette accumulation d'images, devant ce nouvel espace imaginaire de la société de consommation dans laquelle s'instaure une commercialisation du regard, une question se pose : que fait l'artiste faiseur d'images? Que doit-il faire? La question est d'ordre éthique bien sûr, mais aussi politique, car il ne s'agit pas seulement de la valeur accordée désormais à l'oeuvre d'art dans une société de consommation, mais aussi de son éventuel geste critique en tant qu'oeuvre de réflexion.

Rejetant l'art qu'il caractérisera de sensualiste, l'art comme illusion, l'esthétisme, Buren va pour un temps s'associer à l'art dit conceptuel. Pourtant, Buren ne se reconnaît pas dans un art qui ne prétend qu'au concept. Qu'à l'idée. L'art, dit-il, est nécessairement oeuvre visible. Et son travail, l'actualité visuelle d'une idée. Car c'est à l'intérieur du visible que devra, selon lui, se métamorphoser le domaine de l'art. Relever sa limite. Dans les années soixante, la "mort de l'art" est sur bien des lèvres. Buren, quant à lui, n'y croit pas. Pour autant que la métamorphose du visible, son "à côté" puisse s'accomplir. Justement, cette métamorphose se fera, chez lui, en marge de l'image puisque, comme l'on sait, la marque distinctive qu'il adoptera, dès le début des années soixante, sera cette fameuse bande verticale blanche, ou encore de couleur, de largeur toujours égale, soit 8,7 cm. Ainsi, Buren avait trouvé avec cet outil - c'est ainsi qu'il aime la désigner - une manière bien à lui de travailler l'espace des arts visuels. De travailler contre/à côté du monde des

images. Cette contestation de l'image - d'une certaine production d'images - était partagée par d'autres artistes. Au cinéma, il y aura, entre autres, Godard.

Cette bande de 8,7 cm trouvera à se manifester sur toutes sortes de matériaux (la toile, le papier, le verre, le tissu, le plastique, le miroir, etc.), mais également dans des lieux jusqu'alors inhabituels pour le monde de l'art. La récurrence de ce motif minimaliste sera la marque de sa critique des cadres institués par le pouvoir. Il sera la marque de la déconstruction d'une certaine manière de voir l'art et son histoire. Celle, par exemple, de sa présentation et de sa conservation. Bref, la bande de 8,7 cm est le signe choisi par Buren pour déconstruire les symboles institutionnels. Ceux de la superstructure politique et sociale.

5

Notons-le, la réflexion esthétique qu'entreprend le travail de Buren s'inscrit elle-même dans un contexte : celui des "années Mao", du structuralisme, du marxisme, de l'anti-humanisme. Bref, de la pensée 68 comme l'ont appelée les philosophes Ferry et Renaut⁸. Pas étonnant alors que le vocabulaire utilisé par Buren pour expliquer son travail plastique/visuel, soit principalement d'obédience marxiste. Il s'inscrit, à son origine, à l'intérieur de la contestation *soixante-huitarde*. Alors que les étudiants exigeaient une réforme complète des institutions scolaires et notamment des universités, Buren travaille à une réforme esthétique qui nécessite une contestation des nouvelles cathédrales du monde des arts : les musées. Cela va débiter comme il se doit dans la rue. Affichage sauvage de bandes vertes et blanches sur les murs ou panneaux publicitaires. Affichage anonyme qu'il va d'ailleurs poursuivre au-delà de ces années *révolutionnaires*. Ce fut son premier geste solitaire. Son premier geste de contestation et de contribution personnelle contre le *système*. Ce que Buren entend par *système* est vaste. C'est l'ensemble de l'idéologie bourgeoise, celle qui domine, et tout ce qui la représente sur le plan institutionnel, qu'il soit politique ou culturel.⁹ C'est aussi, parfois, les artistes eux-mêmes qui demeurent asservis à cette structure et qui, au lieu de la contester, de la critiquer, ne font que la perpétuer.

Ses interventions *sauvages* n'auraient, à la longue, rien voulu dire sans ses interventions *intra muros* que lui permettront d'effectuer, grâce à des invitations, différents musées intéressés à lui ouvrir ses portes. Mais ces invitations ne seront jamais acceptées de manière à ce que le Musée hôte puisse conserver son rôle organisateur de l'exposition. Toujours le Musée, symbole de la conservation des oeuvres d'art et de leur diffusion principale, sera pris au jeu de l'intervention de Buren. Le Musée, dans ce cas, devient un des éléments de l'oeuvre. La fonction institutionnelle du Musée s'y trouve déjouée. Il faut, disait Buren, que *ce qui est critiqué serve de modèle*.¹⁰ On n'a qu'à penser à l'exposition *Position-Proposition*, présentée à partir du Musée de Mönchengladbach, RFA (janvier 1971), et dans laquelle le Musée n'était plus qu'un point de vue possible de l'exposition puisque celle-ci débordait amplement du cadre du Musée. On n'a qu'à penser à *Trois passages*, présentée au Musée d'art moderne

de Zagreb, Yougoslavie (avril, 1974), ou encore à *Passage Between*, du *Portland Centre for Visual Arts*, USA (mai-juin, 1974), où les musées se retrouvent inscrits à l'intérieur/extérieur de l'oeuvre de l'artiste. Où ils ne sont plus qu'un élément de l'oeuvre à voir. Un lieu de passage de la vision artistique. Mais un passage seulement, sans quoi celle-ci risquerait de s'y enfermer. De là, exposer plutôt le Musée.¹¹

Mais, comme lieu d'installation d'oeuvres et particulièrement de tableaux, le travail de Buren s'est intéressé également à laisser voir les murs sur lesquels doivent se retrouver ces tableaux. Soit à l'intérieur des musées, des galeries, ou lors d'événements telles les Biennales. Il s'est amusé à montrer

du Musée de Mönchengladbach, recouvrira de ses bandes tous les murs du Musée en prenant le soin, toutefois, de conserver des espaces vides, là où l'on devait habituellement voir les tableaux-oeuvres d'art. Cette exposition, intitulée *À partir de là* (1975), tentait une réflexion du regard sur l'importance in-visible du mur/support dans la présentation de l'oeuvre. À la Galerie René Blouin, à Montréal, l'intervention *Travaux situés* poursuivait un peu cette même idée, dans laquelle on retrouve une subversion



le pouvoir de la mise en oeuvre d'une exposition. Parmi ces propositions qui ont fait sans doute le plus de bruit, il y a bien sûr son travail présenté lors de la *Documenta 5* à Kassel, RFA (1972). Ici, ce n'est plus seulement le Musée qui est visé, mais également les conservateurs. Leur pouvoir d'organisation sur l'exposition. Leur mainmise concernant le sens à donner aux oeuvres exposées. Ce pouvoir fera dire à Buren que ceux-ci sont devenus avec les années les véritables *créateurs*, les artistes principaux des lieux d'exposition.¹² Il faudra donc tâcher de déjouer ce pouvoir, se faufiler en parasite au niveau de leur vouloir-dire, de leur manipulation du sens à donner aux oeuvres. Par exemple, lors de l'exposition qui s'est tenue, ce printemps, à Toronto, Buren s'est offusqué du fait que l'on présente l'exposition sous la bannière de l'art contemporain français, c'est-à-dire d'un art national.¹³ Ou encore à la *Documenta V* à Kassel, pour déjouer la mise en place des tableaux, Buren, avec pourtant l'accord des organisateurs, recouvrira, parallèlement à l'espace qui lui était alloué, cinq murs de cinq sections différentes, sur lesquels on retrouvera les oeuvres des artistes invités. Les murs recouverts devant brouiller le sens de l'accrochage. Dans un ordre d'idée similaire, mais sans les toiles cependant, Buren, à l'invitation

désirée des rapports fond/forme, mur/tableau, cadre/toile. Ici, tous les murs de la galerie seront repeints de couleurs différentes avec de la peinture acrylique et, sur ces murs, se seront installés des cadres de bois dans lesquels on retrouvera, peintes sur du plexi, les fameuses bandes de l'artiste. Peintes, ici, uniquement en blanc.

L'un des aspects importants de ces interventions est sûrement la déstructuration de la hiérarchie mise en place et légitimée par une certaine idéologie de la représentation. Par exemple, dans les cas mentionnés ci-haut, c'est le rôle du conservateur de l'espace à exposer qui se retrouve neutralisé en tant qu'organisateur. En somme, il n'est

Daniel Buren, *Voiles/toiles - Toiles/voiles*, 1975. Détail. Lac Wannsee, Berlin. Reproduit dans : Catherine Francblin, *Daniel Buren*, Artpress 1987, p. 59.

plus l'exposant, il devient l'exposé. En février 1981, une exposition intitulée *Essai hétéroclite : les gilets*, et qui eut lieu au *Van Abbemuseum* de Eindhoven, Hollande, manifesterait encore de manière plus spectaculaire ce renversement des rôles à l'intérieur de la hiérarchie habituelle de l'institution muséale. Ici, le travail de Buren est directement porté par les gardiens du musée, puisque ce travail prend la forme d'un gilet dont sera revêtu chacun des gardiens. Le simple gardien surveillant devient alors le conservateur attiré d'une oeuvre qui fait fi des conventions et de l'ordre habituel de la conservation. En effet, le conservateur se voit ici ni plus ni moins forcé de devenir surveillant d'une oeuvre dont il a obligatoirement la responsabilité!...

Enfin, le musée, cette institution construite en vue de la préservation et de l'animation de l'art d'hier et d'aujourd'hui, s'offre désormais lui-même comme oeuvre d'art. Son architecture s'élève au niveau d'une oeuvre. Aussi, il est invraisemblable que son espace soit détruit par les oeuvres qui viendront s'y installer. C'est pourtant ce qu'a produit un travail de Buren en 1971 lors de l'exposition *VI Guggenheim Museum International*, à New York. L'artiste se voyait ainsi affronter non plus les conservateurs, mais les visées de l'architecte, Frank Lloyd Wright, sur son oeuvre. L'oeuvre de Buren, au lieu de se conformer aux consignes officielles de l'exposition, notamment celle de respecter la structure en spirale du Musée, son cadre architectural, présentait une immense toile (20 m de haut x 10 m de large) suspendue au centre de la coupole et qui, par là, venait briser l'unité du lieu, son harmonie. Dès le lendemain du vernissage, la toile dut être retirée. Comme quoi les interventions parasites de l'artiste ne pouvaient constamment être acceptables. Comme quoi les musées, en tant qu'institutions culturelles, ne sont pas toujours prêts à admettre dans leurs murs l'oeuvre qui viendra contester leur autorité.

6

Le geste déconstructif et critique du travail de Buren, bien que d'aspect négatif, s'est toujours voulu constructif également et ce, depuis le début. Ce travail s'opère dans un mouvement dialectique.¹⁴ En tentant une critique des lieux

institutionnels dans lesquels il est invité à exposer, Buren recherche également, de la part des spectateurs, une ouverture différente de leur sensibilité visuelle. Avec les oeuvres de Buren justement, le lieu dans lequel va s'exposer son travail prend de l'importance. Une nouvelle, sinon une première disponibilité au lieu est mise en valeur. Le site dans lequel devrait s'exposer l'oeuvre, devient le site par lequel advient l'oeuvre. Le site imposé devenant le site créé. Le site para-site.

La reconstruction d'un espace inédit par des travaux-oeuvres in situ montre en effet l'importance d'une réinvention de l'espace chez Buren. Celle-ci s'est faite en remettant d'abord en question l'espace jusqu'alors accordé à la peinture, mais aussi à l'espace sculptural, à son édification, par exemple au niveau de la statuaire. À Lyon-Villeurbanne, dans un travail in situ intitulé *Ponctuation : statue/sculpture* (1980), Buren a entrepris une oeuvre consistant à entourer de ses bandes de couleur le pied des socles de toutes les statues publiques des villes de Lyon et de Villeurbanne, requérant ainsi de la part des spectateurs un regard différent sur la statuaire, son emplacement, sa fonction, etc... Ce regard sera pourtant encore plus surpris par des interventions telles *Voile/Toile-Toile/Voile* présentée sur le lac Wannsee à Berlin ouest (septembre 1975), ou encore *Les couleurs : Sculptures/Les formes : Peintures*, au Centre Georges Pompidou à Paris (juin 1977). Dans le premier cas, les voiles des bateaux qui circulent sur le lac, marquées des fameuses bandes de couleur, proposent aux spectateurs des sculptures en mouvement, sculptures qui bien sûr se confondent avec le plaisir bien anodin des embarcations de plaisance. Présentées à l'intérieur d'un musée, ces voiles se verront, tout comme pour le fameux urinoir de Duchamp, accéder à une nouvelle signification, plus noble sans doute : celle d'oeuvres d'art. Dans le deuxième cas, il s'agissait pour les spectateurs de regarder, à travers l'un des trois télescopes mis à leur disposition, différents drapeaux aux couleurs toutes spéciales de Buren, flottant sur quelques-uns des bâtiments les plus importants de la ville de Paris. Cette oeuvre apparemment anodine n'a pas été perçue de la même manière par les hommes politiques qui, dans ce travail, ont soupçonné, avec raison, un parasitisme du sens même du drapeau, surtout lorsqu'il est placé sur des édifices gouvernementaux.¹⁵ Ainsi, toutes voiles dehors, les toiles/voiles ou les drapeaux de Buren viennent contaminer les dedans (les dessous?) du monde de la représentation symbolique.

7

Au début de ce texte, une question a été ouverte et laissée intentionnellement en suspens. Elle concernait l'apport politique de l'oeuvre de Buren, inscrite dans un contexte idéologiquement marqué. En guise d'accompagnement à cette question, j'aimerais apporter les quelques remarques suivantes.

1. On l'a dit, le travail de Buren se développe à l'époque de *la pensée 68*. Les revendications sociopolitiques de l'heure amènent l'instauration, un peu partout en Occident, de nouvelles politiques culturelles. Le milieu muséologique ne sera pas en reste.

Nouvelle culture, nouveau musée. Devant cet envahissement du politique dans le champ de la culture, la contre-culture est de bon ton. La recherche de voies alternatives s'affirme. En art visuel, le besoin d'échapper à l'enfermement des musées pousse les artistes à expérimenter autrement la création artistique. Le Land Art, la performance, l'installation, le Mail Art, le Body Art sont justement quelques-unes des formes prises par le monde des arts visuels des trente dernières années. Petit à petit, cependant, les nouveaux musées s'adaptent à ces nouvelles formes de création; deviennent en quelque sorte des partenaires à part entière de ces nouvelles expériences esthétiques. Les travaux sur commande de Buren, dont beaucoup viennent de musées, s'inscrivent à l'intérieur de cette nouvelle collaboration entre le musée et l'artiste.

2. Certes, le travail sur commande de Buren conserve, à prime abord, sa dimension critique face au pouvoir culturel. On peut même dire que son grand mérite - ce qui dans son travail nous donne le plus à penser - est d'avoir su proposer visuellement la relation ambiguë qui s'installe entre l'artiste et le musée. D'avoir su, par conséquent, installer son travail critique à l'intérieur/extérieur des institutions visées. Cependant, cette forme parasite de son activité artistique, à force d'être répétée, ne perd-elle pas à la longue sa force de contestation? Ne risque-t-elle pas de devenir, comme l'a déjà fait remarquer Y. Michaud¹⁶, un rituel inoffensif qui s'est lui-même institutionnalisé? C'est que, il faut bien l'avouer, le nom de l'artiste, désormais reconnu par le système de l'art, est devenu sa marque de commerce. Par exemple, lorsque la Galerie René Blouin invite Buren à exposer les murs de sa galerie, est-ce le regard critique et politique de l'artiste qui est d'abord remarqué, ou est-ce plutôt la galerie elle-même qui vient, par cette exposition, améliorer son prestige?

3. Avec Buren, tout fonctionne comme si l'art avait pris naissance avec le Musée. Que l'art était le Musée. Ou, comme il le dira lui-même, le Musée était le fond de l'art. L'art pourtant existait avant le Musée. L'art ne s'est jamais entièrement confiné au Musée même si, il faut en convenir, il est devenu, à l'époque bourgeoise de l'art, le lieu principal où s'exerce l'avenir de l'art. Quoiqu'il en soit, le Musée, le *Système*, parce qu'ils sont pris comme sujets, font vivre en quelque sorte Buren. Le Musée, le *Système* sont en quelque sorte, pour reprendre le mot de Duchamp, son "objet dard".

4. Buren refuse à l'oeuvre d'art son autonomie. «Je cherche depuis le début, dit-il, à montrer que jamais une chose n'existe en elle-même, dans une sorte d'en-soi».¹⁷ C'est que Buren refuse, avec raison, d'accorder à l'oeuvre d'art une essence qui lui serait propre et qui ne serait pas affectée par le contexte dans lequel l'oeuvre se produit. Ce refus de l'autonomie va de pair avec son refus de l'idéologie bourgeoise, qui fait de l'oeuvre d'art un objet de culte. Or, cette compréhension du mot "autonomie" semble surtout d'influence marxiste. L'art, loin d'être autonome, est le reflet de l'idéologie. Si, à n'en pas douter, une certaine forme d'art que conteste Buren peut se présenter comme reflet de l'idéologie bourgeoise, le travail critique qu'il élabore depuis près de trente ans n'est-il pas la manifestation de l'auto-

nomie de l'oeuvre face au pouvoir institutionnel? Lorsque Buren conteste la manipulation de l'artiste et de son oeuvre à l'intérieur du système de l'art, ne recherche-t-il pas justement l'autonomie de l'oeuvre et de l'artiste? Quel était le problème de l'exposition *VI Guggenheim Museum International*, sinon l'affrontement entre la volonté d'autonomie d'une oeuvre face à l'impérialisme architectural? Vue sous cet angle, l'autonomie de l'oeuvre est ni plus ni moins ce que Buren avance lorsqu'il écrit : «Le "dire" d'une oeuvre d'art visuelle (si dire il y a) n'est réductible à aucun autre dire»¹⁸. Tenter, malgré la reconnaissance, de maintenir intact ce "dire", me semble l'un des aspects importants de l'oeuvre de Buren. ♦

- 1 À la Galerie René Blouin, l'exposition *Travaux situés* s'est tenue du 27 octobre au 24 novembre 1990. À Toronto, l'exposition *Individualités : 14 Contemporary Artists from France*, s'est déroulée jusqu'au 7 avril 1991.
- 2 Cf. "Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme", in Catalogue *Les couleurs : Sculptures/Les formes : Peintures*. Collection du Musée National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Presses du Nova Scotia College d'Halifax, Paris, Halifax, 1981.
- 3 Cf. "Pourquoi écrire? ou : une fois n'est pas coutume", in Catalogue *Les couleurs : Sculptures/Les formes : Peintures*, op. cit.
- 4 Évidemment, dans le cas d'une collection privée ou publique, il n'est pas certain que ce soit toujours cette fonction "esthétique" qui prime.
- 5 «Tout acte est politique, que l'on en soit conscient ou non, le fait de présenter son travail/production, n'échappe pas à cette règle. Toute production, toute oeuvre d'art est sociale, a une signification politique.», in "Mise en garde", *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2^{ème} édition, 1989.

- 6 Comme on le verra plus loin, le vocabulaire de Buren est fortement influencé par le marxisme. Mais surtout par le marxisme "structuraliste" de L. Althusser. Cependant, il nous semble que ce qu'opère avant tout son travail sur le plan esthétique le rapproche de ce que Jacques Derrida a abordé au niveau philosophique sous le nom de "déconstruction".
- 7 Cf. Catherine Francblin, *Daniel Buren*, Art Press, 1987, p. 67. Je dois beaucoup à cette première monographie consacrée à Daniel Buren, notamment en ce qui concerne la description de certaines oeuvres de l'artiste dont il sera fait mention plus loin.
- 8 Cf. Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Folio/Essais.
- 9 Cf. *Rebondissements*, Éditions Daled & Gevaert, Bruxelles, juillet 1977, p. 6.
- 10 Cf. Catalogue *Coincidences*, Moderna Museet, Stockholm, 1984, p. 37.
- 11 «Le fond de l'art étant le Musée, exposer le Musée c'est encore faire de l'art.», Idem, p. 5.
- 12 «De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'oeuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition

- comme oeuvre d'art.», cf. *Rebondissements*, op. cit.
- 13 Cf. l'article de L. Bissonnette, "L'art contemporain en France n'est pas de l'art français", in *Le Devoir*, 2 mars 1991.
- 14 «Que la critique, pour être intéressante, doit non seulement prouver sa raison d'être, mais aussi impliquer un travail producteur d'autre chose que ce qui est impliqué», cf. *Coincidences*, op. cit., p. 40.
- 15 Cf. "Flottant et caché" de Jean-Hubert Martin, in catalogue *Les Couleurs...*, op. cit.
- 16 Cf. *L'artiste et les commissaires*, Éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 187.
- 17 Cité par C. Francblin, *Daniel Buren*, op. cit., p. 4.
- 18 Cf. *Pourquoi écrire? ou : une fois n'est pas coutume*, op. cit.



NOV. 29-DEC. 1, 1991

**METRO TORONTO
CONVENTION CENTRE**

For information:

P.O. BOX 294
10435 ISLINGTON AVE.
KLEINBURG, ONTARIO
L0J 1C0

PHONE: (416) 893-1689
FAX: (416) 893-2392

Martineau Walker

Avocats

Fasken Martineau Davis

Montréal Québec Toronto Vancouver New Westminster
Londres Bruxelles