



HAL
open science

**Daniel Buren sur la Promenade des Lices à Rabastens :
Au niveau : horizontales pour des platanes, travail in
situ, Rabastens, 1997**

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Daniel Buren sur la Promenade des Lices à Rabastens : Au niveau : horizontales pour des platanes, travail in situ, Rabastens, 1997. Art Présence, 1997. hal-01950228

HAL Id: hal-01950228

<https://hal.science/hal-01950228>

Submitted on 10 Dec 2018

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

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

Daniel Buren sur la Promenade des Lices à Rabastens :
Au niveau : horizontales pour des platanes, travail in situ, Rabastens, 1997¹

Buren poursuit, avec cette réalisation, une expérimentation sur quelques grandes questions de notre temps, centrées sur le développement d'un art de la construction². Avec une pratique *in situ*, Buren problématise aussi bien la part du dispositif, le travail des points de vue et la question du plan que les différents modes de référence et références elles-mêmes qui nous permettent d'en apprécier le fonctionnement symbolique.

En particulier, l'emploi d'une combinaison de couleur turquoise et de blanc, la « mise au niveau » de la partie supérieure de caissons de bois peints, l'installation dans un espace promenade de la ville et le maintien du système de la rayure qui est en quelque sorte la signature de Buren favorisent l'appropriation originale d'un site. Il convient donc de faire apparaître les interactions entre les caractéristiques de l'espace investi et les données plastiques et symboliques d'une telle construction.

Buren accorde son travail aux principaux enjeux plastiques et artistiques de l'art d'aujourd'hui. Il répond en particulier aux exigences « rematérialisantes », dont la citation suivante de François Dagognet nous fournit des termes clés :

« Si l'artiste s'en tient au tableau dont il a expérimenté toutes les directions implicites, il finit, tôt ou tard, par se heurter à ses bornes (à son cadre, à son exigüité qui avait été d'abord une restriction favorable à la focalisation ainsi qu'à la création). En outre, il sait bien que ce plan diffuse l'illusion. En toute hypothèse, il faut aller de l'avant, rompre et inventer d'autres occurrences, d'autres dispositifs. »³

Buren rompt avec la focalisation et la centration du regard en un point donné, qu'il soit simple foyer ou trait pertinent pour une configuration, qu'il soit point de fuite, au regard de la tradition perspectiviste classique. Il préfère des solutions inventives et explore, fidèle à une opacité de la peinture, les potentialités des matériaux, la matérialité même. Il oriente ses expérimentations vers une activité de modelage, au moyen du motif plastique des rayures, favorisant ainsi une mobilité du regard. Ses dispositifs *in situ* ouvrent enfin l'œuvre à une dimension pragmatique, aux relations qu'elle entretient avec un site et, à travers ses multiples réalisations, aux différentes manières de s'y référer, ou aux différentes « manières de faire des mondes »⁴.

Daniel Buren intervient sur la promenade des Lices de Rabastens, dans un espace édifié sur l'emplacement d'anciens fossés, et qui s'offre aux habitants de la ville comme une coulée de verdure délimitant son cœur médiéval. Cet aménagement correspond d'ailleurs à la conception philosophique de Schelle (adepte de philosophie populaire) qui théorise au tournant du 18^e et du 19^e siècle, en Allemagne, l'activité de la promenade. Il loue en

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Art Présence*, N°23, juillet-août-septembre 1997, pp. 10-16.

² François Dagognet s'intéresse aux expérimentations plastiques de ce siècle orientées vers la matérialité (ainsi qu'aux analyses philosophiques qui ont abordé cette question) (*Rematérialiser*, Paris, Vrin, 1989). Des pratiques artistiques privilégiant un travail de la construction, et non plus limitées à la seule transcription du réel, retiennent son attention. Il inscrit en particulier la démarche de Daniel Buren dans un courant « objectiste » qui interroge l'interaction entre un dispositif et un site, et qui intègre, à travers ses procédés, des données liées aux modes de production industrielle (Voir en particulier : F. Dagognet, *Eloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989, pp. 212-213).

³ François Dagognet, *Eloge de l'objet*, op. cit., p. 187.

⁴ Voir en particulier : Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Chambon, 1992 et Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Chambon, 1990.

particulier les « promenades aménagées immédiatement aux portes de la ville où elles peuvent dérouler leurs tracés », favorisant des directions et des points de vue multiples, afin que « le regard s'ouvre vers les lointains, sans jamais s'éloigner du centre qui constitue leur communauté de résidence »⁵.

Multiplicité des points de vue

Buren problématise cette notion du point de vue. Il ponctue régulièrement l'espace au moyen de blocs de forme parallélépipédique exposant le motif des rayures - une alternance de bandes de largeur constante, ici blanches et turquoises - qui caractérise chacune de ses réalisations. La reprise incessante de ce motif favorise le déplacement du spectateur-promeneur, jusqu'à l'exploration des confins du dispositif, de ses franges, éprouvant en tout point, par ces cheminements et parcours du regard en pointillés, les relations entre cette scénographie et le site. L'espace de la promenade devient ainsi une aire ludique qui sollicite le pas, un œil, afin de raccorder entre eux les différents blocs⁶, suivre de multiples perspectives, franchir des seuils ou élire quelques points d'orgue. Le déplacement permet de confondre et de déjouer, au fil des tours et des détours qu'impose la répétition des rayures, les dispositifs traditionnels que sont le cadre ou les bords, le support et le plan. Ceux-ci n'ont pas pour fonction de coordonner un autre espace. Ils sont essentiellement expérimentés dans le travail de Buren en tant que paramètres plastiques.

Un art de la construction

Le développement d'un art de la construction s'accorde à la définition matérielle de la plastique, qui insiste sur l'activité de modelage⁷. Ceci marque une rupture avec une définition formelle qui oriente la plastique vers la production d'une forme et une transcription du réel⁸. L'expérimentation sur des paramètres plastiques (le support, la surface, les bords, etc.) et sur des relations entre ceux-ci (impliquant des opérations de recouvrement, d'empiètement, de bord à bord, etc.) permet d'engager des problématiques plastiques répondant aux desseins de Buren, soit une logique qui opère à tous les niveaux dans le choix et la mise en œuvre des matériaux, des variables et des opérations plastiques. Lyotard définit l'installation comme « une expérimentation spatio-temporelle sur un opérateur. (...) Voici un dénombrement complet de ces opérateurs de la vision d'art : dedans/dehors, en haut/en bas, vertical/horizontal, (...) unique/répété, libre/appliqué, enveloppant/enveloppé, au centre/à côté, (...) »⁹. Ces opérateurs modifient l'espace du site dans lequel l'œuvre prend place et dans lequel le marcheur, à l'image d'un arpenteur, trouve de nouvelles marques.

⁵ Karl Gottlob Schelle, *L'Art de se promener*, Paris, Payot et Rivages, 1996, pp. 58-60.

⁶ C'est également le travail de Sean Scully (Voir *Sean Scully*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 8 octobre - 1^{er} décembre 1996). Xavier Girard qualifie ses œuvres de « drôles de zèbres qui s'affublent des rayures des clowns, des criminels ou des athlètes » (*Ibid.*, p. 42).

⁷ L'étymologie grecque *plastikos* désigne l'art de modeler, dans un rapport à la forme qui considère la matière en tant que matière informée. La plastique se définit alors comme activité de formation, qui produit une forme. Pline précise dans *l'Histoire naturelle* différents sens que prend le terme de plastique : *plasticen*, l'art plastique ou l'art de modeler en terre ; *fingerere*, fasconner, former, représenter, etc. La plastique signifie, suivant les cas, l'activité de modeler (des matières telles que la terre et le plâtre) ou l'activité de produire une forme (Dominique Chateau écrit une « Histoire du mot *arts plastiques* » au fil des numéros de la revue *Recherches Poïétiques*, Presses Universitaires de Valenciennes, à partir du N°2, 1995, pp. 138-159, recoupant les différentes étymologies et les enjeux philosophiques qui y sont liés).

⁸ Si, comme le dit Catherine Francklin, « les bandes de Buren ne renvoient à aucun modèle », effectivement elles modèlent l'espace, globalement et à la fois localement, en interaction permanente avec le site (Catherine Francklin, *Daniel Buren*, Paris, Art Press, 1987, p. 27).

⁹ Jean-François Lyotard, *Que peindre ? : Adami, Arakawa, Buren*, Paris, Editions de la Différence, 1987, p. 92.

La logique à l'œuvre est définie par le maintien constant des lignes verticales et horizontales, par celui d'un système d'oppositions de blanc et d'une couleur (non déterminée par les couleurs du site), et enfin par celui du système des rayures (chaque bande mesure 8,7 cm de large). Buren pose ces invariants et ouvre en même temps le jeu avec des variables plastiques telles que la position, l'orientation, la frontière et les bords. Il oriente aussi le travail vers un questionnement du dispositif et l'expérimentation de nouvelles scénographies, pour lesquels ces variables sont déterminantes. Les affinités que son œuvre entretient avec celle d'autres artistes tels que Richard Serra, Dan Graham, François Morellet, sont évidentes.

Buren investit un espace de la promenade qui délimite les allées et les contre-allées. Il problématise ainsi la limite, celle-ci se définissant, suivant son étymologie de *limes*, à la fois comme un « intervalle entre deux bords » et un « chemin »¹⁰. Entourant de caissons de bois le tronc des platanes, il compose au niveau de cet espace limite une sorte de « mur » qui manifeste une continuité ou des ruptures, suivant les points de vue.

Ces volumes peuvent être assimilés aux « cabanes » que mettent en scène d'autres réalisations de Buren, telles que la série de cabanes cubiques présentée à Düsseldorf en 1996 et de manière générale la série des « cabanes éclatées » qui jouent à la fois sur la fragmentation et sur la projection.

Ces différents blocs prennent appui sur le sol et s'élèvent vers les premiers départs de branches de telle sorte que leurs extrémités dessinent deux horizontales qui à leur tour dessinent un plan horizontal résultant. La hauteur des blocs croît progressivement, du fait d'une légère déclivité du sol, d'un bout à l'autre du dispositif, à partir d'un premier bloc de forme cubique. Buren met ainsi en relation le plan incliné du sol et le plan horizontal, un élément donné, inhérent au terrain, et un élément construit. Cette mise en contact, par le biais des pans rayés verticaux, suppose la référence à un plan originel et à l'orientation verticale du corps humain. Le plan, en tant qu'entité abstraite, orchestre souterrainement l'espace de la peinture. Buren cite ainsi le travail de peinture, structurellement au moyen de ce plan et matériellement avec le système des rayures.

Le plan originel constitue une sorte de plan-base, structurellement organisé et schématiquement horizontal. Il fixe en même temps un système de coordonnées pour les configurations à venir. Par la construction de deux horizontales, Buren délimite donc un plan horizontal parfaitement réglé sur les partitions du plan originel, sans rupture ni décalage. Les plus vives tensions s'expriment alors entre le sol, avec sa déclivité, ses aspérités et ses accidents de surface, et le plan construit au moyen des ponctuations régulières, référé à une matrice originelle. Parce qu'il « matérialise » en quelque sorte le plan, il fait du travail de composition une construction. Le plan en tant que dispositif traditionnel lié à la représentation et aux règles conventionnelles qui s'y rapportent (en particulier la perspective) s'abstrait effectivement. Il n'est plus un plan de traversée, en relation avec la fenêtre ouverte sur le monde, mais un espace géométrique de référence pour ce qui se construit de manière globale. Buren revendique ainsi un parti-pris de rematérialisation. A travers une installation en volume, il ne cesse en même temps de se référer à des enjeux strictement picturaux.

Buren dessine le plan résultant horizontal au moyen de raccordements des arêtes supérieures de chaque caisson. Celles-ci, suivant le positionnement du marcheur, se trouvent au-dessous, au-dessus ou pile à hauteur des yeux (en une zone où se croisent la succession des rayures et la verticalité de chaque bande de couleur). Chaque tronc d'arbres, physiquement enchâssé de

¹⁰ Louis Marin précise que « la limite, au sens le plus proche de *limes*, serait un chemin entre deux frontières, un poros qui n'aurait par d'autre fin que son propre cheminement entre des espaces » (Louis Marin, « Frontières, limites, limes : les récits de voyage dans L'Utopie de Thomas More », *Frontières et limites*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 107.

panneaux droits, est régulé au moyen d'un axe résultant vertical. Il apporte aux plus ou moins légères courbures des troncs une stricte verticalité. Ce travail évoque la pratique d'Henri Matisse qui, pour des études « sur le motif », cherchait dans le Bois de Boulogne des arbres suffisamment droits afin qu'ils puissent guider les évolutions des arabesques. « La verticale est dans mon esprit ; (...) mes courbes ne sont pas folles », écrit-il dans *Jazz*¹¹. Buren géométrise les éléments naturels. Les arbres sont résumés à une stricte verticalité, supportant ainsi un plan au faite du dispositif, à l'horizontale.

Cette construction, en relation avec le site, trouble aussi la vision. La déclivité du terrain offre à Buren la possibilité d'accompagner les allées et venues des promeneurs, qui habituellement « montent et descendent la promenade », d'un plan horizontal. Ce plan est appréhendé, au fil des cheminements, tantôt à une presque hauteur du sol, tantôt à hauteur des yeux, tantôt au-delà d'une échelle humaine. De plus, au point le plus haut, tournant le dos au monument aux Morts, ce plan est perçu oblique. Il paraît remonter au-dessus d'une ligne d'horizon qu'il stabilise pourtant, de fait, en stricte horizontalité. Ceci évoque les perspectives étranges que l'on éprouve dans les villages de bord de mer, lorsque apercevant la mer, lors d'une vue en plongée (dans une ruelle en pente par exemple), l'horizon nous paraît exagérément haut. Le dispositif de Buren affirme le caractère pentu du terrain. En même temps, il trouble une perception rationnelle en quelques points de vue privilégiés en introduisant une part d'artifice.

Un dessin de surface

Les rayures font du dessin de Buren à la fois un dessin de surface et un dessin en tant qu'exploration des bords. Il recouvre systématiquement et uniformément les panneaux de bois de bandes de couleurs. Ce procédé, d'ailleurs familier au monde industriel, à la standardisation, fait de l'opération de répétition un enjeu plastique. Il favorise la non-localisation et provoque de ce fait une mobilité qui conduit le regard jusqu'aux bords, jusqu'aux espaces environnants avec lesquels le dispositif interagit. Les espaces zébrés fonctionnent souvent, dans le travail de Buren, avec des éléments architecturaux ou urbanistiques. Ils questionnent en premier lieu le support, qu'il soit mur intérieur ou extérieur, façade, fenêtre ou lieu de passage d'une habitation, d'un couloir du métro, d'un véhicule, qu'il soit tissu tendu ou lâche dans l'espace aérien d'une rue, des toits ou d'une place, ou encore panneaux d'affichage, vêtements pour gardiens de musée, etc. Pratiques *in situ*, elles sortent ces différents espaces du presque anonymat, de la banalisation. Buren, sans doute avec malice, cite, par le renfort du caractère signalétique de la rayure, diverses fonctions de celle-ci à travers les âges et peut-être même les cultures. Rayure du révolutionnaire, du domestique, du prisonnier, elle est toujours marque distinctive. L'histoire de l'art en témoigne à travers ses représentations : héraldique des enluminures, canotiers des impressionnistes¹², *Tête blanche et rose* de Matisse¹³, les productions actuelles de Scully¹⁴, etc.¹⁵

¹¹ Henri Matisse, *Jazz*, New-York, Georges Braziller Inc., 1985, pp. 74-84. François Morellet a exploré ces relations entre des éléments naturels (des branches) et des lignes fabriquées ou dessinées, dans le cadre des *Géométries* (1983-1987).

¹² L'expression d'une atmosphère agréable de vie en société, liée à l'attrait de promenades et de lieux champêtres, caractérise également une œuvre de Renoir, *Le Moulin de la Galette*. Celui-ci met plastiquement en œuvre deux modes de recouvrement qui caractérisent, selon nous, un dessin de surface : des taches de couleurs et de valeurs contrastées déployées sur la surface entière, un système de rayures dans une partie centrale accrochée au bord inférieur du tableau. Nous rencontrons dans l'espace du tableau de Renoir et dans la scénographie de Buren des manifestations différentes d'une problématique plastique commune.

¹³ Cette œuvre de Matisse, peinte en 1914, associe deux types de regard qui concilient peut-être des données décoratives et ornementales. L'un se disperse dans l'alternance des bandes verticales colorées. L'autre se focalise au niveau du cou représenté, exactement sur un bijou.

Le site fait lui-même écho à quelques expérimentations plastiques de Buren, à travers les rayures des parasols des cafés qui empiètent sur la promenade, à travers des éléments de signalétiques urbaine et routière, à travers la géométrie orthogonale des façades des maisons avoisinantes¹⁶. Le corps humain, avec ses coordonnées, constitue lui-même un système de référence¹⁷.

Le travail de Buren enchaîne ici des espaces différents. Du côté du monument aux Morts, les caissons sont à échelle humaine. Ils manifestent près de la mairie un caractère monumental. D'autres points de vue permettent visuellement de mettre en contact quelques blocs et de dessiner, par l'exercice du bord à bord, un « mur », de chaque côté de l'allée. Au fil du parcours, nous pouvons, au moyen de quelques positions du regard, aligner la partie supérieure des caissons et saisir ainsi le plan dans sa stricte horizontalité.

Buren porte aussi son action sur les dispositifs traditionnels de présentation, et en particulier sur le socle. Les caissons peuvent être interprétés comme des socles ou des colonnes. Mais ils constituent avant tout des dispositifs enveloppants. Avec cette installation, il insiste sur une opération plastique. Il s'agit d'expérimenter une relation spatiale entre des éléments - ce qui ressort d'une topologie plastique - et non la seule construction d'une forme ; ce qui ouvre la possibilité d'agir en relation avec le site¹⁸.

L'artifice et le spectacle

Les bandes sont alternativement colorées de couleur turquoise et de blanc. La combinaison de ces deux couleurs provoque une sensation de fraîcheur¹⁹, propre aux espaces de promenade, en particulier lorsqu'ils associent des ombrages, des bassins et des jets d'eau, (quelquefois agrémentés de mosaïques de couleurs blanches, bleues et vertes). Le céladon, ou vert pâle, tire son nom d'un personnage d'un roman pastoral du 17^e, *L'Astrée* qui incarne l'amour platonique et qui a laissé son nom pour désigner un type de céramique chinoise. La combinaison choisie par Buren dans un tel site accompagne plastiquement les recommandations de Schelle : « réceptif et ouvert, l'esprit doit accueillir avec tranquillité les impressions des choses qui l'entourent plutôt que de s'échauffer avec passion sur un quelconque objet »²⁰. Mais c'est aussi « l'idée de la vie en société qui prédomine dans les sensations de l'âme, ne serait-ce que par les impressions procurées par l'endroit même. (...) Le sexe féminin préfère de loin vivre en société plutôt qu'au milieu de la nature. (...) Chaque

¹⁴ Des réalisations de Sean Scully entraînent une mobilité du regard, par les rayures et par le mode de présentation (accrochées aux murs, à hauteur des yeux), de telle manière que la compréhension des volumes n'est pleinement satisfaite qu'aux bords supérieur et inférieur. Les arêtes verticales s'effacent visuellement en satisfaisant ainsi l'actualisation d'un dessin de surface (Voir la note 6).

¹⁵ Lire à ce sujet l'excellent ouvrage de Michel Pastoureau, *L'étoffe du Diable : Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

¹⁶ Une fenêtre à petits carreaux inscrit dans le champ de vision, en plein centre (en remontant la promenade), un point de fuite résultant.

¹⁷ Lyotard parle d'« incidence sur le corps sensible du spectateur » (Lyotard, *op. cit.*, p. 92). Ceci évoque le travail de Giacometti qui questionne les interactions entre des représentations de marcheurs, le plus souvent à échelle humaine, et des espaces architecturaux. Les installations dans l'espace de la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, la sculpture du musée national d'art moderne *Figurine dans une boîte entre deux maisons* (une sorte de « modèle réduit ») en témoignent.

¹⁸ Buren insiste sur la prédominance du rapport au site, au contexte ; et à travers celle-ci il questionne ce que Lyotard appelle « les conditions (...) de la vision des oeuvres » (Lyotard, *op. cit.*, p. 90). Ceci rejoint le travail critique de Jean-marc Poinot qui s'est intéressé aux productions contemporaines qui problématisent les « circonstances de leur mise en vue ».

¹⁹ Kobayashi qualifie cette combinaison en ces termes : « a refreshing impression » (Shigenobu Kobayashi, *Color, Image, Scale*, Tokyo, Kodansha International, p. 84).

²⁰ Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*, p. 33.

fois que la nature apparaît au sexe féminin liée à la société, comme sur les promenades publiques d'une ville, la femme s'y trouve à son aise »²¹.

A travers l'emploi de la couleur turquoise, Buren cite également la pierre précieuse. Cette référence confère à l'ensemble à la fois un caractère minéral, lié au système rigide des rayures, et un caractère ornemental, en relation avec la parure. Buren introduit de l'artifice dans cette promenade. Il fait à sa manière « l'éloge du maquillage », qui fait dire à Baudelaire : « la femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs. (...) Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? »²². « En flânant dans les allées joliment plantées d'une ville bien adaptée aux finalités des promenades en société, la nature n'agit pas sur le cœur uniquement en tant que nature. On ne se préoccupe pas spécialement ou pas uniquement d'elle », déclare encore Schelle²³. Baudelaire écrit, à propos de la modernité : « Tantôt, nous voyons se promener nonchalamment dans les allées des jardins publics, d'élégantes familles, les femmes se traînant avec un air tranquille au bras de leurs maris, dont l'air solide et satisfait révèle une fortune faite et le contentement de soi-même. Ici, à l'apparence cossue remplace la distinction sublime. De petites filles maigrelettes, avec d'amples jupons, et ressemblant par leurs gestes et leurs tournure à de petites femmes, sautent à la corde, jouent au cerceau ou se rendent des visites en plein air, répétant ainsi la comédie donnée à domicile par leurs parents »²⁴. Il parle de théâtre et décrit les ornements et parures qui s'y déploient. Buren fabrique un artifice qui fonctionne avec le spectacle avoué de la promenade, auquel le turquoise et la turquoise ne cessent de renvoyer.

En même temps, l'art de Buren peut être qualifié de « décoratif ». Lui-même le revendique : « Le décoratif est l'un des attributs de tout art majeur »²⁵. Le terme de *décoration* peut faire appel au monde du spectacle, à la scénographie. Buren ne s'en prive pas, comme nous l'avons montré, avec ses pratiques *in situ*. S'il a été lié au 19^e siècle aux productions industrielles, par conséquent au profit, et est alors apparu comme « le substitut officiel de l'art vivant »²⁶, il renoue de nos jours, grâce à des productions d'artistes tels que, par exemple, Buren, Toroni et Sol Lewitt, avec des sources et des définitions plus anciennes. L'étymologie de *décor* provient du verbe *decere* « dont la forme impersonnelle - *decet* - répond au sentiment de l'obligation morale ou sociale : il est décent, il convient » ; suivant les renseignements que nous fournit François Mathey²⁷.

L'œuvre de Buren peut constituer un ornement dans l'espace de la promenade qui, par définition, s'y prête dans la mesure où elle s'offre à la fois comme un espace de présentation (des turquoises en tous genres) et comme un espace de plaisir. La reconnaissance du motif de

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1971, pp. 182-183.

Nous pouvons rapprocher les plafonds de Tiepolo, à travers ses représentations, et cette œuvre *in situ* de Buren qui nous invite à une mobilité, à une multiplicité de points de vue, jusqu'à la construction imaginaire d'un plan au-dessus de nos têtes. Scarpetta déclare à propos de Tiepolo, dans son « éloge du baroque » : « ce vagabondage du regard (...) cette liberté autorisée par la mobilité des angles, la multiplicité des points de vue, - la vision du spectateur n'est plus tenue, comme au théâtre, d'être fixe ». (Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1988, p. 40)

²³ Karl Gottlob Schelle, *op. cit.*, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, pp. 184-185.

²⁵ Daniel Buren, cité par Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 58.

²⁶ C'est la thèse que soutient François Mathey (François Mathey, « L'art décoratif, pour copie conforme », *Daniel Buren/Entrevue : Conversations avec Anne Baldassari*. Paris, Flammarion, Musée des Arts Décoratifs, 1987, pp. 89-91.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

la rayure satisfait également cette interprétation. Elle est décoration dans la mesure où elle ne se résume pas à des motifs, mais propose une variété de significations qui repose essentiellement, au-delà des parti-pris formels, sur les modes de relations qu'elle entretient avec le site (en tant que modes de fonctionnement symbolique), c'est-à-dire non seulement sur ce à quoi elle se réfère, disons des caractères du site, mais aussi sur les manières de s'y référer. Le plaisir n'est pas bien entendu le propre de l'ornement. Citons Oleg Grabar sur ce sujet : « Des mots comme *abstrait* ou *ornement* semblent inadéquats - quel que soit le sens qu'on leur donne - pour expliquer la variété des expériences que fait naître la décoration. Tout ce que l'on peut raisonnablement conclure, c'est que les formes décoratives peuvent, dans certains cas, être définies ou décrites par les attributs qui les qualifient (symétrie, schématisation, etc.) (...) mais surtout qu'elles entendent être belles et donner du plaisir »²⁸. Ainsi, le dispositif de Daniel Buren et la Promenade des Lices - au nom à la consonance appropriée à l'idée de plaisir - conviennent l'un à l'autre.

Patrick Barrès
LARA-SEPPA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

²⁸ Oleg Grabar, *L'ornement : Formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 30-31.