
4a. La maintenance des œuvres créées pour l'espace public

Conférence de Daniel Buren du 27 mai 2010, donnée dans l'amphithéâtre de l'ESAA, au 7 rue Violette à Avignon.

Projet collaboratif de l'[École Supérieure d'Art d'Avignon](#) (ESAA) en partenariat avec [a.p.r.e.s éditions](#)

Présentation et modération : Gilles Coudert

GILLES COUDERT : Pour cette quatrième édition de Mémoire à l'Œuvre, nous accueillons Daniel Buren¹. Il va nous parler de la question de la maintenance des œuvres créées pour l'espace public. Il évoquera plusieurs projets dans l'espace public : de la création à la conservation jusqu'à une éventuelle suppression. Pour vous situer l'œuvre de Daniel, je vous propose de regarder un petit film. Il nous permettra de voir un panorama de ses pièces installées dans l'espace public, et de comprendre pourquoi il invite ainsi l'art dans la rue. Le film s'appelle *Vie et travail in situ*. Il repose sur un entretien avec Pierre-André Boutang datant de 2002 et il a été réalisé au moment de l'exposition de Daniel à Beaubourg.

Pour voir un extrait du film cliquer [ICI](#) (<https://vimeo.com/54135748>)

DANIEL BUREN : Je vais vous montrer beaucoup de photos, car la plupart de mes travaux demande que l'on tourne autour d'eux, que l'on se promène à l'intérieur, que l'on bouge. Une simple photo est relativement dangereuse et « triche » par rapport à ce qui est montré. C'est moins le cas pour une trentaine de photos.

Voici quelques photos du tout début de mon travail avec les tissus rayés. La première fois que j'ai exposé ce genre de travail au public, en 1965, j'avais installé ces tissus dans un parking privé pendant

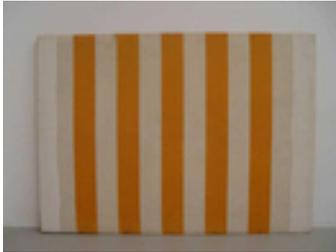


le week-end, au moment où il n'y avait pas de voitures. Très vite, je suis arrivé à ce format très simple, carré ou en hauteur. Un jour, j'ai décidé de ne plus chercher d'atelier. À Paris, ils étaient de toute manière au-dessus de mes moyens. Je me suis demandé pourquoi un peintre avait besoin d'un atelier, pourquoi un artiste avait besoin

d'un lieu ? Comme je n'avais pas d'atelier, il fallait que je m'adapte à la situation. J'ai donc commencé à

¹ [Daniel Buren](#) est un artiste français, né à Boulogne-Billancourt, dans les Hauts-de-Seine, le 25 mars 1938. Il vit et travaille in-situ.

travailler dehors. J'ai pris les peintures que je faisais jusque-là ; et ce signe, que j'utilisais sur mes toiles, je l'ai fait imprimer sur du papier et je me suis promené dans Paris. J'ai commencé à recouvrir tout ce que je voulais, sans aucune autorisation. Auparavant, je considérais que je faisais des peintures au « degré zéro ». Mais, à partir du moment où j'ai utilisé ces papiers rayés, je n'étais plus dans la



peinture. J'avais basculé dans les arts visuels. Ce qu'il faut signaler dès maintenant, et qui est vrai pour tous mes autres travaux, c'est qu'une seule lecture ne permet pas une compréhension de mon travail. C'est toujours le mélange de deux, trois ou parfois cinq lectures différentes qui permet la compréhension. Avec ces papiers collés, il y a la chose qui couvre, et la chose qui est recouverte. Tout l'environnement est

dans le champ de vision. Pourquoi telle ou telle chose est recouverte plutôt qu'une autre ? C'est une façon de lire l'œuvre. Tous mes premiers travaux jusqu'en 1968 étaient installés et réalisés la nuit. Pour l'anecdote, ce papier blanc et vert recouvre la toute première affiche de Mai 68. Puis, je me suis rendu compte fin 1968 - début 1969, que c'était plus confortable de travailler en plein jour plutôt que de nuit. Bien qu'il se soit agi de recouvrir principalement des affiches publicitaires, je n'ai jamais été ennuyé. Une fois, j'ai vu la police, mais quand ils se sont aperçus que je ne mettais pas de slogans ou autres choses qui auraient pu leur faire peur, ils se sont dit que je devais m'amuser et ils m'ont laissé tranquille.

GILLES COUDERT : Là, le problème de la maintenance ne se posait pas, mais combien de temps cela restait-t-il en place ? C'était recouvert dès le lendemain ?

DANIEL BUREN : Les panneaux publicitaires étaient recouverts assez vite car c'était un système d'accrochage qui changeait chaque semaine. Mais, dans le cas des accrochages sur les palissades, par exemple, ils étaient recouverts très rapidement ; ça pouvait être dans l'heure qui suivait. Tout le monde collait partout, bien plus qu'aujourd'hui. Les panneaux publicitaires sont beaucoup plus



protégés aujourd'hui qu'ils ne l'étaient en 1969. La lecture que l'on peut en faire, c'est une disparition de la publicité, bien que mon travail n'ait été ni pour ni contre. Ce que l'on peut lire, c'est que je suis en désaccord avec cette invasion d'images pour faire acheter tout et n'importe quoi. Aujourd'hui, on pourrait dire que le panneau a été recouvert par Buren. Mais à l'époque on ne disait pas ça. On

peut dire que les panneaux étaient entièrement recouverts avec rien et le rien habituellement c'était un panneau tout bleu ou tout rose ou tout vert. Le blanc et vert ou le blanc et rose semblaient être

proches de ce rien.

J'ai ensuite été invité pour ma première exposition personnelle par la galerie *Apollinaire* à Milan. C'est la première galerie à avoir montré les œuvres d'Yves Klein² ou de Fontana³ entre autres. Cette exposition a consisté à coller, toujours avec le même papier, toute la porte d'entrée de la galerie. On ne pouvait plus accéder à la galerie. Il y avait également plusieurs lectures possibles : les visiteurs étaient amenés à toucher certains endroits pour découvrir l'architecture cachée. À un deuxième niveau de lecture, on remarquait surtout à l'époque le fait que la galerie était fermée. Il y avait là un



geste violent, la galerie n'était plus visitable. Je pense que c'était vrai, mais ce n'était pas la chose la plus importante pour moi. L'anecdote, c'est que le galeriste qui m'avait invité était tellement enthousiaste à propos de cette exposition, qu'il a considéré qu'elle couronnait sa carrière et, pour le coup, il a définitivement fermé sa galerie !

Voici le même genre de travaux, à New York. J'ai ensuite fait ça partout où j'ai pu être invité dans ces années là : au Japon, en Amérique du Sud, aux Etats-Unis. J'ai pendant très longtemps utilisé

ce matériau comme seul matériau de tous les travaux quels qu'ils soient.

Voici une autre exposition à la galerie d'Anvers. Cette galerie a imprimé des invitations qui se présentaient comme des papiers d'affiches, sur lesquels il y avait d'un côté les bandes rayées et de l'autre la date d'exposition. J'ai demandé à la galerie de choisir la couleur qu'elle voulait. Je me suis



donc retrouvé avec une couleur que je devais utiliser. J'ai exploité l'extérieur de la galerie qui était le seul endroit un peu plus libre sur cette façade extrêmement dessinée, colorée, typique d'une bâtisse de l'Art Nouveau. Ensuite, on arrivait à la porte, et là, on rentrait à l'intérieur de la galerie. Je continuais sur la même ligne le collage de ces papiers, et ce, jusqu'au premier accident. L'exposition c'était ça.

Chaque fois qu'il y avait des travaux de ce genre, ce qui était présenté c'est ce que je vous montre : il n'y avait pas de tableaux dans un coin. C'est tout ce que les gens avaient à voir lorsqu'ils venaient à l'exposition. Ils m'ont invité l'année d'après et j'ai fait exactement la même chose, mais en changeant la couleur. Ils ont eu le courage de m'inviter une troisième fois et j'ai changé de nouveau la couleur. Et ils m'ont invité une quatrième fois. Plus les choses avançaient, plus il devenait nécessaire d'insister sur le travail qui avait été enclenché. Ce qui change en dehors de la couleur, qui n'était pas pour moi une

² [Yves Klein](#) (1928-1962) est un plasticien français. Malgré une carrière artistique assez courte (1954-1962), il est considéré comme l'un des plus importants protagonistes de l'avant-garde artistique d'après-guerre. Il est notamment connu pour son bleu IKB pour [International Klein Blue](#), qu'il appliqua sur de nombreuses œuvres.

³ [Lucio Fontana](#) (1899-1968) est un sculpteur et un peintre italien d'origine argentine, fondateur du [Mouvement spatialiste](#) associé à l'[Art informel](#).

répétition sauvage et absolument identique, c'était tout ce qui change d'une année à l'autre. Cette série d'expositions prenait ainsi le contrepied de ce que l'on attend de l'avant-garde, à savoir désarçonner et éblouir à toute nouvelle exposition, en nous proposant à chaque fois du mieux, du nouveau, de l'inédit. La cinquième fois que j'y suis retourné, il y avait eu un changement dans la galerie : ils avaient installé des fenêtres. Là, c'est un changement physique, visuel, dans l'espace lui-même. Ensuite la galerie a changé de lieu et ce fut la fin de cette série d'expositions.

GILLES COUDERT : Combien de temps duraient ces installations ?

DANIEL BUREN : Trois à quatre semaines.

GILLES COUDERT : Y a-t-il eu des détériorations dans la partie donnant sur la rue ?

DANIEL BUREN : Non, jamais. S'il y avait eu des détériorations, la galerie avait le matériel suffisant pour boucher les trous.

GILLES COUDERT : Lorsque certaines œuvres sont abîmées, faut-il les refaire ? Arrêter complètement de les montrer ? Beaucoup d'artistes sont confrontés à ce problème. Doit-on réactiver une œuvre ?

DANIEL BUREN : Ce qui reste le plus intéressant, c'est de refaire, de changer la couleur et de mettre de plus en plus l'accent sur le temps qui passe. Et non pas sur l'œuvre qui change.

Voici des travaux faits à Los Angeles qui prennent en compte certaines caractéristiques de la ville, surtout en 1970 où il n'y avait pas de transports publics, sauf des bus. Aux arrêts de bus, il y avait en



général trois ou quatre bancs. Ces bancs sont répétitifs dans la ville. J'avais alors travaillé sur le dossier de ces bancs, qui, en plus, sont généralement laissés à la publicité. On avait parcouru des dizaines de kilomètres et ça avait duré assez longtemps... deux trois mois.

GILLES COUDERT : C'est peint ?

DANIEL BUREN : C'est de la sérigraphie sur un morceau de bois. Les publicités sont aussi sur du bois ou de la tôle.

GILLES COUDERT : Et ça existe encore ?

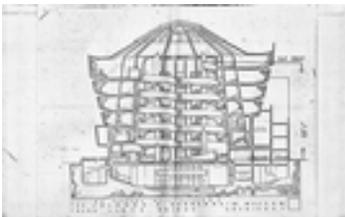
DANIEL BUREN : Les bancs oui.

Un autre travail dans une galerie. Prenons toujours le même matériau, le même concept dans quelque chose de complètement différent. Ici on est dans une petite galerie à Bruxelles, qui est une ancienne boutique sur rue. Cette fois, ce n'est pas la galerie qui est fermée, mais c'est la vitrine qui est occultée avec le même type de papier. La porte est toujours accessible et le visiteur rentre dans la galerie pour voir ce qu'il s'y passe. Dans la galerie, c'est la même chose mais en transparence. C'est



tout un jeu sur la lumière, la lumière du jour, la transparence ou plutôt la translucidité, mais mise sur un support transparent. Et à l'exclusion de tout autre objet. C'est un peu différent de l'exposition de Milan. Mais, si on avait pu rentrer dans la galerie de Milan, on aurait pu voir la même chose. Ensuite, mon travail s'est principalement orienté vers un jeu avec l'architecture. La première fois, ce fut lors d'une exposition de groupe.

Ma proposition pour le Guggenheim⁴ était un travail direct avec l'architecture du musée, avec cette magnifique rotonde en spirale autour de laquelle on n'arrête pas de tourner, soit pour monter, soit pour descendre. Les peintures sont exposées au fond des galeries où les murs sont obliques. Donc, on avait là quelque chose de très spécial, qui avait rendu fou furieux



les artistes qui y exposaient, principalement des peintres. J'avais décidé de présenter un travail qui consistait à suspendre, depuis la verrière qui est en haut, un morceau de toile cousue de 10m de haut par 10 m de large : deux carrés l'un sur l'autre qui prenaient position en plein milieu de l'espace. Les deux bandes blanches aux extrémités étaient recouvertes de peinture au recto et au verso. C'est encore plus minime que sur les petites toiles. Ça joue avec la perspective, sur le fragment, sur la façon de voir les choses. Lorsqu'on tourne autour de cette pièce, elle disparaît progressivement, jusqu'à ce que l'on ne voie

⁴Le musée Solomon R. Guggenheim ou Solomon R. Guggenheim Museum est un musée d'art moderne situé sur la 5ème Avenue dans Upper East Side à New York. C'est sans doute le plus connu des différents musées créés par la [fondation Solomon R. Guggenheim](#). Aussi est-il souvent appelé simplement [Le Guggenheim](#). Il comptait en 2005 environ 6 000 œuvres dont 3 % seulement sont exposées. Dominant Central Park, le bâtiment fut dessiné par [Frank Lloyd Wright](#), qui décéda avant la fin des travaux et l'ouverture du musée, le 21 octobre 1959. L'espace muséal a une structure en hélice. Le visiteur entre par le sommet, puis descend progressivement jusqu'au niveau du sol par une rampe légèrement inclinée : la notion de salle d'exposition disparaît ainsi, au profit d'une continuité de présentation. Il a été le premier des grands musées à exporter son modèle avec succès. La construction du [Museo Guggenheim Bilbao](#) en Espagne a été confiée à l'architecte [Frank Gehry](#) qui a, lui aussi, conçu une structure muséale très inhabituelle.

plus qu'un fil (profil). Tout l'espace de lecture, au fur et à mesure que l'on marche, se transforme puis reprend complètement sa place. La pièce de tissu, elle, était suspendue à trois mètres du sol, et ne touchait pas les autres œuvres qui étaient en-dessous. À part cette pièce qui était totalement verticale, le reste était incliné : les rampes, les plafonds, tout... rien n'était droit. C'était une attaque directe de l'architecte contre les tableaux. Mais, cette œuvre a été censurée avant l'ouverture ; elle n'a jamais été présentée au public. Deux artistes, très importants à l'époque et participant eux aussi à l'exposition, ont menacé de partir si elle était maintenue. Le directeur du musée a décidé d'enlever mon travail, d'où un grand scandale. Des rumeurs se sont propagées à propos de cette exclusion intempestive et j'aurais préféré que tous ces bruits n'aient pas couru et que mon installation ait été vraiment présentée.

GILLES COUDERT : Est-ce que la toile existe encore ?

DANIEL BUREN : Oui, elle existe toujours. Elle est à New York.

GILLES COUDERT : Est-ce que tu as envisagé de réactiver cette œuvre ?

DANIEL BUREN : Oui. Tout le monde a pensé que j'allais la représenter, il y a cinq ans, quand j'ai fait une nouvelle exposition au Guggenheim, mais je me suis dit tout d'un coup que ce serait idiot de le faire et je ne l'ai pas fait.

GILLES COUDERT : Ils vont peut-être t'inviter une troisième fois, ou une quatrième fois...

DANIEL BUREN : Ça m'étonnerait. On pourrait très bien l'accrocher, mais il faudrait qu'elle soit dans une exposition de groupe, qu'elle soit remise en place de façon naturelle. Même s'il n'y a que dans cet endroit qu'elle puisse aller.

GILLES COUDERT : Elle a été complètement conçue pour ce lieu. Pourrais-tu envisager de remonter cette pièce pour questionner une autre architecture ? Peut-être que ce principe de la lecture de l'œuvre en spirale pourrait être envisagé dans une autre architecture ? Je n'ai pas vu de pièces de toi de cette dimension, dans une aussi grande architecture.

DANIEL BUREN : Il n'y a pas beaucoup d'architectures qui aient cette taille et, de plus, c'est assez rare que je refasse la même chose. Il faudrait la réadapter et il y a des choses plus intéressantes à

faire que de réadapter une pièce.

Voici une autre exposition à New York, en 1973, époque où les galeries investissaient des lieux gigantesques, des anciens dépôts souvent. J'ai voulu travailler dans ces espaces qui étaient souvent plus grands que les musées. Ici, j'ai tendu un câble du fond de la galerie jusqu'à une fenêtre de façon horizontale ; il allait s'accrocher sur la maison d'en face. J'ai ôté la fenêtre de la galerie pendant le temps de l'exposition. Les carrés de tissu, qui étaient peints aux extrémités, reprenaient la taille de la



fenêtre et leur espacement reprenait celui de l'architecture. Côté rue, endroit le plus crucial, il y avait neuf pièces qui occupaient

toute la rue. A l'intérieur, neuf autres pièces, exactement de la même taille, étaient mises en symétrie presque comme dans un miroir. On a constaté alors que la galerie était plus grande que la rue. Ensuite, sont venus tous ces travaux sur le rapport intérieur-extérieur, sur les heures de visites, l'usure du soleil, de la pluie et la protection de la galerie. J'ai refait cette pièce systématiquement pareil, en repeignant les bandes, cinq ans après, en 1978. Ce lieu de Broadway avait été complètement transformé. La troisième fois, même chose, sauf que l'architecture avait changé. La troisième fois que j'ai installé cette pièce, le câble traversait la galerie passant à travers de nouveaux murs, par une fente ou un trou. Avec ce genre de travail, on parle évidemment d'éphémère. Mais éphémère à demi, parce que dans cette rue, c'est le décor qui est parti.

GILLES COUDERT : Tu disais que tout cela subissait les intempéries, le soleil, la pluie, etc. Ca veut dire que pendant le temps de l'exposition, ça tenait ? Les seconde et troisième fois, est-ce que tu as installé de nouvelles pièces ou est-ce que tu as réutilisé les anciennes en les repeignant ?

DANIEL BUREN : Non c'était exactement les mêmes. A tel point que celles qui étaient dans la rue pendant un mois, un mois et demi, je les ai réinstallées et elles avaient complètement changé de couleur. Donc, à l'intérieur c'était comme à l'époque, blanc et noir, et à l'extérieur c'était devenu blanc et marron.

GILLES COUDERT : Il y avait une révélation du temps ?

DANIEL BUREN : Oui, si on faisait attention, on pouvait voir des différences.

Voici maintenant un travail public mais non permanent, réalisé devant la Mer Intérieure du Japon.

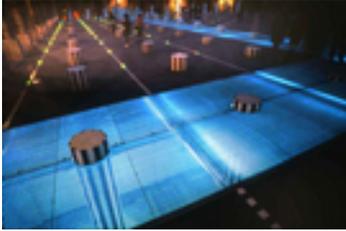


Imaginez une colline qui domine un petit village. Sur cette colline, vis-à-vis de la mer et surtout d'une jetée, sont installés une série de cadres : des carrés, des losanges, des cercles. Sur cette jetée, j'ai monté sur 400 mètres une série de drapeaux formant, les uns à côté des autres, un grand arc-en-ciel. Comme souvent dans mon travail, en changeant de point de vue, on pouvait voir d'autres formes apparaître. Ici, une grande ligne se manifestait depuis la colline, depuis la mer, depuis un autre village, et de près également. Mais chaque angle donnait une impression différente. J'ai découvert à ce

moment là, en 1985, que les japonais ont un nom pour ça. Nous, pour parler d'un cadre, nous dirions « un cadre ». Mais on pourrait aussi dire « une fenêtre », qui est aussi un cadre. Mais eux, ils ont un nom spécial pour certaines de ces fenêtres que l'on trouve dans les temples, que l'on pourrait traduire par « *emprunter le paysage* ». Je trouve que cette façon de parler de ce qui se trouve derrière un cadre est absolument formidable. On retrouve cela ailleurs dans mon travail, parce qu'il y a une liaison entre le travail et le lieu où la pièce est placée, comme si c'était figé. Mais ce n'est pas parce que c'est figé que ça devient l'œuvre. Au Palais-Royal, le Palais-Royal n'est pas devenu mon travail. Si on emploie cette terminologie, ça devient très intéressant, parce que ce que j'ai fait au Palais-Royal emprunte au Palais-Royal. « *Emprunter* » ayant une autre signification que celle de s'approprier quelque chose. On y vient justement.

Juste pour vous dire comment c'est construit. Voilà la cour du Palais-Royal. Voilà en noir le dessin des colonnes qui entourent la cour d'honneur. Ces colonnes, on les retrouve partout dans cette cour, dans le jardin ainsi qu'à l'extérieur. C'est une caractéristique de ce lieu. La colonnade qui est en face du jardin est la seule qui soit régulière dans tout l'espace. Si vous regardez vite, c'est bien sûr tout à fait imperceptible. On a une régularité parfaite. Cette colonnade a été construite en 1830, alors que les autres sont de 1700 et quelques unes du 18^e siècle. Elles ne sont pas en face les unes des autres, mais elles n'ont jamais le même espacement. Donc je me suis réglé sur celles-ci qui sont absolument parfaites, et dans l'axe des deux colonnes, j'ai tiré un maillage qui fait le dessin de soutien de toute la cour d'honneur, ça délimite en même temps l'espace que j'ai pris dans cette cour. Je vous rappelle qu'il y a autour le Conseil Constitutionnel, la Comédie-Française, le Conseil d'État, et enfin le Ministère de la Culture. On trouve aussi un balcon, ensuite une petite cour et en face un autre balcon. Il s'agit donc d'un des cœurs de la République avec le Conseil Constitutionnel et le Conseil

d'État et c'est cette dimension politique que l'œuvre veut mettre en valeur. Il y a également un travail sur le sous-sol : trois tranchées, couvertes de grilles, laissent en permanence couler un cours d'eau que l'on peut voir sous nos pieds et qui vient apporter un bruit liquide dans cet ensemble minéral. Lorsque l'on se trouve au-dessus, on peut voir ce qui se passe en dessous. Le titre de la pièce est *Les*



Deux Plateaux. Au milieu de chaque carré est dessiné un polygone. Tous les petits polygones sont alignés sur l'horizon et forment donc une ligne horizontale parfaite. Les polygones qui sont dans les tranchées ont la taille du carré. En d'autres termes, toutes les dimensions sont à la fois verticales et horizontales. Et, comme la cour

est inclinée sur la diagonale, il y a un point plus haut d'où sort l'eau. Il y a ensuite un deuxième point plus bas d'où sort une autre partie de l'eau. Et un troisième point d'eau encore plus bas. En contrebas, il y a trois points qui récupèrent l'eau et l'amènent au local technique ; ensuite elle est renvoyée partout. Donc, c'est la même eau qui circule partout. Pourquoi l'eau et ces tranchées seulement ici ? Parce que ce sont les seuls endroits dans toute la place où on pouvait creuser. Le reste est truffé de corridors, de couloirs, d'égouts, de chauffage urbain et la plus grande partie est occupée par les salles de répétition de la Comédie-Française. Trois semaines avant la fin des travaux, qui ont été interrompus parce qu'il y a eu une énorme polémique, il y a eu un jugement : il manquait



un papier. Le chantier a été fermé par décision de justice trois semaines avant son achèvement. Enfin, les travaux ont pu être terminés et voici la pièce terminée.

Les matériaux sont typiquement parisiens : asphalté, granit, marbre, fer, eau et électricité. Comme la cour est forcément convexe puisque la salle de répétition est plus haute que les pourtours, on ne pouvait pas faire autrement. C'est ce qui m'a donné l'idée de mettre des plots pour amener les gens vers le cœur de la place. Les polygones divisent la place et créent cette ligne horizontale. Comme la place est bombée, ces polygones ont tous une taille différente jusqu'à son sommet où, bien évidemment, on trouve le plus petit. En revanche les

grands polygones sont tous les mêmes, mais comme ils s'enfoncent sous la terre, ils semblent de plus en plus petits.

Cette ligne horizontale ne part pas de n'importe où, mais exactement des pieds des colonnes. Donc, on peut dire que lorsque les vraies colonnes commencent, le polygone s'arrête. Le soir, il y a un autre jeu qui commence. Cela vaut dans toutes les pièces permanentes que j'ai pu faire, visibles nuit et jour,

mais dans lesquelles on ne voit pas la même chose le jour que la nuit. L'accent est porté sur tout autre chose. Pour faire simple, une statue dans un lieu public est éclairée le soir et on voit la même statue, simplement avec de l'électricité en plus. Ici, ce sont d'autres éléments qui apparaissent. Par exemple, tous les croisements de la grille sont invisibles le jour et deviennent la seule chose visible la nuit, rouge d'un côté et vert de l'autre. Et ce qui est sous les grilles de la tranchée, ce qui est le plus difficile à voir dans la journée, devient la chose la plus visible la nuit, éclairant principalement tous les polygones qui s'enfoncent dans la tranchée. L'éclairage bien évidemment reprend la trame générale.

GILLES COUDERT : Ce que l'on voit là, Daniel, c'est la pièce de l'époque ou c'est la pièce restaurée ?

DANIEL BUREN : C'est la pièce telle qu'elle était en 1986. Ensuite, elle a été plus ou moins maintenue comme il faut. Et puis tout à coup, elle n'a plus été maintenue du tout. Pendant huit ans et demi, je me suis battu avec les autorités pour que ce soit, non pas refait, mais maintenu comme il faut. Pendant huit ans, il n'y a plus eu ni d'eau, ni d'électricité. Autant dire qu'il y avait 50% du travail qui était complètement invisible et détruit. Je n'avais pas l'impression qu'il s'agissait de mon travail mais c'est tout même sous mon nom qu'il existait. Cette bataille a fini par être écoutée et une rénovation a été entamée. Elle a duré dix-sept mois. Tout a été refait, y compris l'étanchéité qui n'était plus bonne. Cela est venu s'ajouter en surplus de ce qui avait prévu. En effet, en 1985, il y avait eu la possibilité de faire une étanchéité pour cinquante ans, mais il avait été décidé, pour des raisons économiques, de faire une étanchéité simple, en projetant déjà des travaux d'amélioration une quinzaine d'années plus tard... Et c'est ce qui est arrivé. Douze ans après la création, les problèmes d'étanchéité ont commencé à se poser ; ça n'était plus bon et il a fallu dix ans pour refaire le tout. Cela a coûté évidemment beaucoup plus cher que si on l'avait fait du premier coup. Mais, pour ce genre de travail, c'est toujours la même histoire. Cela dit, le manque de maintenance est une question récurrente dans l'œuvre publique et c'est un problème dramatique parce que c'est comme ça que les œuvres ne tiennent pas debout, qu'elles sont démolies et que l'image qu'elles peuvent véhiculer devient une image extrêmement négative. Ce n'est déjà pas très facile d'instaurer des choses d'aujourd'hui dans les villes d'aujourd'hui, mais si en plus elles se dégradent parce qu'elles ne sont pas entretenues, ça devient vraiment trop négatif ! Les photos datent toutes d'avant la restauration. La restauration, je dois le dire, a été faite de façon formidable. Si vous allez à Paris, profitez-en pour aller voir la pièce. Elle est dans son meilleur état et j'espère qu'elle le restera, que la leçon aura porté, et qu'on ne sera pas forcément, dans dix ans, obligé de tout recommencer à zéro parce que l'on aura tout laissé se dégrader. En fait, il y a plein de raisons pour qu'une pièce se dégrade : d'abord le

vandalisme. Dans ce cas-là, il n'y en a presque jamais eu. Donc, on ne peut pas incriminer le vandalisme. C'est pour cette raison que j'ai parlé de vandalisme d'État, parce que l'œuvre a été non entretenue, comme abandonnée. Le paradoxe, c'est que ce lieu où il n'y avait jamais personne, est devenu un lieu plus que fréquenté. On a calculé que depuis l'ouverture, et avant que l'on fasse les travaux, il y a eu quelque chose comme quarante millions de personnes qui sont passées là ! Quarante millions ! C'est tout de même quelque chose d'inimaginable, non ! Ça use le trottoir, ça use la rue, ça use tout ! Si on y fait attention, tout ça passe très bien. Si on n'y fait pas attention, on commence à le voir. Il y a des éléments un peu plus délicats que d'autres, par exemple la fontaine et l'éclairage. Si on ne répare pas une pompe qui saute, bien évidemment il n'y aura plus d'eau et ça s'abimera encore plus.

GILLES COUDERT : Les skateboards ? On peut se poser la question.

DANIEL BUREN : Les skateboards. Normalement, depuis le début, ils sont interdits, mais très souvent il y en a qui s'amuse avec. Ce n'est pas ça qui a abimé le plus ; ça épauvre un peu les coins des polygones. S'il n'y avait que ça... Ce que l'on appelle « *les colonnes* », elles, sont d'origine.

GILLES COUDERT : Elles ont juste été un petit peu...

DANIEL BUREN : Oui, elles ont toutes été reponcées.

On saute quelques années. Là, c'est une pièce semi-publique. Elle a été faite pour un privé, un collectionneur en Toscane, mais elle est publique parce que elle est située en pleine campagne et que tout le monde, en passant par là, peut la voir. C'est un travail réalisé devant la maison de ce collectionneur qui est viticulteur. Il existait un petit jardin devant la maison avec une pelouse et ensuite le paysage. J'ai dressé un mur fondé sur un muret qui existait déjà, pour fermer ce paysage en



quelque sorte. Il est percé de cinq fenêtres carrées. La partie qui se trouve en face de la maison est entièrement recouverte de miroirs. Le côté extérieur vers les vignes est crépit comme les maisons du coin. On se trouve devant quelque chose qui joue sur tous ces effets de miroirs et de couleurs. Là on peut vraiment parler d'« *emprunter le paysage* ». Comme souvent, j'utilise le miroir comme un troisième

œil, ou si vous voulez, comme un rétroviseur dans le dos : vous voyez ce que vous avez dans le dos en même temps que vous regardez ce que vous avez en face de vous. Le fait de fermer de paysage et de l'ouvrir uniquement avec ces fenêtres, le recompose et en même temps l'accentue. Petite chose amusante : le soleil frappe sur le mur, donc le soleil fait réfléchir le mur sur le sol. Rien d'étonnant sauf que les choses sont inversées : le soleil tombant sur le mur de cette manière, rend ce qui devrait être l'ombre plus clair que ce qui devrait être bien illuminé. Il y a un retournement de ce qui devrait être l'ombre.

GILLES COUDERT : Pour une pièce comme ça, tu prévois un entretien particulier dès le départ ? C'est une pièce qui nécessite une certaine maintenance, les miroirs peuvent être toujours un peu sales. Est-ce que dès le départ, tu passes un mini-contrat avec la personne ou l'institution qui est censée en avoir la charge ?

DANIEL BUREN : Oui. C'est valable pour n'importe quelle œuvre publique. Même pour un travail qui dure trois semaines, s'il y a des petites choses sur lesquelles il faut faire attention, c'est indiqué. Pour une œuvre permanente, il y a un minimum de choses que l'on sait et qu'il faut faire. En général



chez un privé c'est impeccable. Dans l'espace public, on peut avoir plus de problèmes surtout si l'on change de maire et que le nouveau soit en désaccord avec l'ancien. C'est tout à fait anti-démocratique mais ça arrive

souvent. C'est la raison pour laquelle le cahier des charges doit être beaucoup plus précis. Chez un

particulier, ça lui tient plus à cœur. Si la pièce a été installée chez lui, c'est qu'elle lui plaît, et donc, généralement, tant que le commanditaire est là, on sait que la pièce sera impeccable. Là, il faut nettoyer les carreaux et c'est tout.



maintenance.

GILLES COUDERT : Là on voit bien que la qualité de la pièce est fortement liée à son entretien. La qualité de la pièce tient de sa

DANIEL BUREN : Oui tout à fait.

Voici une autre pièce pour un autre collectionneur en Nouvelle-Zélande. Alors là, on est dans un tout autre type de paysage. C'est une énorme ferme, le terrain dépasse les cinq cents hectares. Une ferme qui a des milliers de moutons, des milliers de vaches, et des zébus... Tout ça se promène partout. Mais c'est aussi, bien sûr, contrôlé. Ce qui m'avait frappé, c'est que pour contrôler les animaux, il y avait des haies absolument partout. Mon idée était très simple : j'ai demandé au collectionneur que, s'il voulait que je travaille avec un tel espace – n'étant pas du genre à fabriquer un objet que l'on pose dans un coin –, on allait transformer toutes ses clôtures par à peu près la même chose, mais en travaillant sur les poteaux. L'idée d'ensemble était de remplacer, lorsque cela devenait nécessaire, les pieux de l'ancienne clôture par de nouveaux poteaux, construits avec les matériaux qui étaient déjà utilisés dans la ferme, et qui ont été peints comme voulu. Ça fait une dizaine d'années que ça n'arrête pas de s'agrandir, et quand ils auront fini, tout sera parsemé par ce type de travail. Dès que les animaux n'ont plus assez à manger, ils passent dans un autre endroit. Et ça c'est constant, donc ça bouge tout le temps. Là, l'entretien est le même que celui qu'ils ont à faire dans l'exercice de leur métier de fermier. Donc, tant que cette ferme existera et qu'ils élèveront des moutons et des vaches, je pense que l'objet sera toujours impeccable. Le jour où ça changera de destinataires, la pièce périra toute seule avec le temps.

GILLES COUDERT : Dans ce cas précis, l'œuvre présente à la fois une utilité pratique et une portée esthétique, en même temps qu'elle prend en compte le paysage. Elle est un outil de travail et un outil de création qui modèle un espace visuel différent. C'est quasiment la façon la plus facile de réaliser une maintenance parfaite, puisqu'elle est intégrée à l'outil de travail.

DANIEL BUREN : On pourrait dire aussi que, dans une ville, une fontaine fait partie de la ville. C'est tellement vrai qu'il n'y a pas de ville où des fontaines anciennes ne soient pas entretenues par une

équipes d'entretien. Malheureusement, beaucoup pensent qu'un travail plus récent est moins intéressant. Dès lors, quand ça tombe en rade, on le laisse tomber en rade. Il y a une certaine façon d'opposer quelque chose d'ancien qui serait bien et quelque chose de plus récent qui le serait moins. Quand les gens disent que la fontaine qui a deux siècles marche très bien, ils oublient qu'il y a des équipes qui travaillent dessus. Évidemment elle marche toujours, elle marche parce qu'on y fait attention. Même une petite fontaine de jardin, si vous la laissez comme ça, au bout de trois ans, il n'y a plus rien du tout.

GILLES COUDERT : Ce n'est pas sans rappeler les passages piétons de la Place des Terreaux justement. Ils ont une fonction et...

DANIEL BUREN : Oui, je voudrais dire que c'est très fréquent dans mon travail cette ambivalence.



GILLES COUDERT : Il n'empêche que les passages piétons de Lyon n'ont pas été entretenus.

DANIEL BUREN : Alors, si on parle de Lyon, alors là...

Pas très loin dans l'esprit, de ce que l'on vient de voir en pleine campagne en Nouvelle-Zélande, voici le tramway de Mulhouse. Cette commande est la plus intelligente que j'ai eue jusque-là. Je ne suis pas contre le fait que l'on demande des travaux à des artistes. Quand on fait un tramway – ce qui est à la mode depuis dix ans en France – on l'agrémente d'œuvres d'art. S'il y a trente stations, on prend trente artistes qui fournissent trente œuvres. On fait plus ou moins attention à la qualité ou aux caractéristiques des œuvres en question. C'est souvent la porte ouverte à des désastres, parce qu'au bout d'un ou deux ans les pièces ne vont plus bien. Elles sont parfois aussi vandalisées. Et puis, c'est presque impossible d'avoir trente belles pièces. Quand je parle de belles pièces, je veux dire pièces intéressantes. Il n'y a pas trente pièces sur trente ou mille sur mille qui soient intéressantes dans un musée, alors pourquoi y en aurait-il dans la rue ? Vous avez donc une ville qui est tout à coup envahie par son tramway et les œuvres qui vont avec. Ces œuvres sont souvent le « parent pauvre », généralement détruites très vite ou abimées. Celles qui résistent – et je dis ça objectivement – ne peuvent pas être toutes forcément bonnes. Donc, tout va dans un sens qui est négatif. C'est quelque chose que j'ai souvent dit. Ceux qui m'ont invité avaient dû lire une critique que j'avais faite, car ils m'ont proposé toute la ligne. Mulhouse a deux grandes lignes, une Sud/Nord et l'autre Est/Ouest. La

ligne Sud/Nord a été donnée à un artiste allemand qui s'appelle Tobias Rehberger⁵ et l'autre m'a été donnée. J'ai proposé une série d'arches qui ponctuent l'entrée et la sortie des stations, ce qui a été difficile à faire accepter, j'étais en conflit avec les architectes qui voulaient une quasi invisibilité des stations. Ce n'est pas une mauvaise idée, mais je pense que quand on ne connaît pas la ville, on ne voit pas les stations et cela est très dangereux. Notamment pour les automobilistes qui ne savent pas si on peut passer ni par où les gens vont sortir. Je me suis donc dit qu'il fallait que l'on sache où étaient les stations. Comme Mulhouse est une ville un peu triste la plupart de l'année – triste parce qu'il y fait souvent gris et parce qu'elle a été parsemée de trous énormes, avec la perte des industries qu'elle avait et qu'elle n'a plus – j'ai donc voulu apporter quelque chose avec de la couleur. Chacune des quinze stations est délimitée par deux arches qui jouent avec trois couleurs différentes : les faces latérales des deux arches sont d'une couleur identique ; leurs faces internes sont peintes d'une autre couleur ; et leurs faces supérieures sont couvertes de bandes noires et blanches qui, dans la mesure du possible, poursuivent leur trace sur le sol jusqu'au premier obstacle. L'idée qui pourrait être développée par les autorités de la ville, serait de garder ces trames discrètes dans la ville, et ainsi, chaque fois que vous rencontrez ces traces, vous pouvez savoir qu'il y a une station à l'autre bout. Dans une ville de taille moyenne, il ne faut pas oublier qu'un tramway change toute la cité. Ces arches ponctuent la ville en même temps que son tramway et donc les changements dans la ville sont considérables.

GILLES COUDERT : Quand as-tu fait ce travail ?



DANIEL BUREN : Il y a quatre ans, je crois.

GILLES COUDERT : Et il est dans quel état maintenant ?

DANIEL BUREN : Je n'y suis pas allé récemment, mais il doit y avoir des petits graffitis ou des choses comme ça, mais sinon il doit être en bon état.

Voici un exemple où les traces sont assez longues et vont jusque sur un parking d'une université.

GILLES COUDERT : Là, on est devant un exemple typique : est-ce que la ville se doit de maintenir l'œuvre telle qu'elle est ? Avec ce que l'on voit au sol, les arches, etc... Est-ce qu'il y a un budget provisionné pour ça ?

⁵ [Tobias Rehberger](#) est un sculpteur allemand né en 1966. En 2009 il a reçu le Lion d'or de la [Biennale de Venise](#) pour le meilleur artiste ayant répondu au thème 2009 "Fare Mondi / Making Worlds"

DANIEL BUREN : Je ne sais pas comment ça se passe dans les détails, mais normalement, toute pièce publique a un budget de fonctionnement. Ici, c'est très simple : qu'est-ce qui peut arriver ? La peinture pourrait être à refaire éventuellement. Les papiers que l'on colle ou les graffitis pourraient être enlevés de façon à veiller à ce qu'il n'y en ait pas trop... et puis c'est tout. Il n'y a pas d'éléments fragiles comme un système d'eau. Le cahier des charges est très léger et en même temps, il vaut mieux qu'il soit suivi.

GILLES COUDERT : Une chose que tu ne dis pas mais qui est importante, c'est que les arches servent aussi de supports aux lignes électriques.

DANIEL BUREN : Oui, parce que justement pour que ça marche, on a enlevé les poteaux.

GILLES COUDERT : Et ça doit être une bonne solution aussi pour protéger les arches ?

DANIEL BUREN : Oui, le jour où la couleur sera foutue, la maintenance marchera très bien.

GILLES COUDERT : La structure est nécessaire. Ça rappelle les poteaux que tu avais faits dans les prairies : c'est une contrainte qui t'a été donnée, ou c'est toi qui l'a choisie ?

DANIEL BUREN : On a réfléchi à la façon de faire passer les fils là-dessous. La longueur entre deux poteaux était trop grande. Et je ne voulais pas qu'il y ait un autre poteau près des arches. La



meilleure solution qui a été de trouvée a été d'adapter cela comme un poteau. Et d'ailleurs ils ont mis beaucoup de temps pour le faire. Il fallait faire attention à ce que ces deux fils électriques ne créent pas un arc électrique à cause de la courbure du support. Donc, ça sert de poteau effectivement.

Très vite, cette photographie, pour vous rappeler que vous ne voyez que des photos, mais ce n'est pas mon travail. *Effets contre effets* est un travail sur un lieu vraiment connu. Je l'ai dédié à Le Nôtre⁶, parce qu'en travaillant sur ce lieu, j'ai mieux compris comment était dessiné le parc de

⁶ [André Le Nôtre](#) (1613-1700) fut jardinier du roi Louis XIV de 1645 à 1700. Il eut notamment pour tâche de concevoir l'aménagement du parc et des jardins du château de Versailles, mais aussi celui de Vaux-le-Vicomte et de Chantilly. Sous une bonhomie probablement travaillée (même en présence du roi) qui lui valut le surnom de son vivant le *bonhomme Le Nôtre*, il sut se placer à l'écart des intrigues de la Cour et s'attirer les bonnes grâces d'un roi passionné de jardins. Il fut l'auteur des plans de nombreux jardins à la française.

Versailles, et je trouve ça absolument admirable. C'était très éphémère, donc, il n'y avait pas de problèmes de conservation, tout avait été fait pour durer trois à quatre jours. On ne sait pas toujours que cette perspective extraordinaire, ce cadre que tout le monde connaît, a été décidé par Louis XIV. Il a écrit un texte là-dessus, très intelligent, sur la façon de visiter Versailles et sur ce qu'il pensait des jardins alors que les jardins étaient loin d'avoir la taille qu'ils ont pris par la suite. La première chose qui apparaît dans cette perspective et qui est le plus surprenant pour moi depuis ma première visite (je devais avoir cinq ans), c'est la façon dont la pièce d'eau – que certains appellent *Le Grand Canal* – peut donner l'impression de se relever, alors que l'on sait que c'est totalement impossible. Après cela, qui reste le plus frappant, il y a ce trapèze constitué par cette plaque de gazon qui reprend évidemment un autre trapèze qui est celui de l'eau et donne tout à fait cette impression de géométrie dans l'espace. On a l'impression que le trapèze gazon est au-dessus du trapèze eau, comme s'ils étaient parallèlement l'un au-dessus de l'autre. Et puis, de fil en aiguille, on s'aperçoit de plein de choses. Que la fontaine est, à l'œil, absolument de la même dimension que cette pièce d'eau au fond, alors que l'on sait que l'une fait trois cents mètres de long alors que l'autre en fait une vingtaine. Bref, on se rend compte que tout ça est un jeu sur la perspective et, en fait, surtout, un énorme trompe-l'œil fait par Le Nôtre.

Quand je me suis bien rendu compte de tout ça, j'ai commencé cette installation. C'est un cadre qui joue lui aussi sur le trompe-l'œil. Il est appliqué sur la pelouse qui apparaît relativement petite parce qu'en fait, elle suit une pente relativement raide. C'est cette descente, entre autres, qui donne l'impression que le plan d'eau remonte. Dès que l'on sort du « point de vue du roi » - grâce à la pièce que j'ai faite - la vision devient complètement différente. Quand on est près, on se rend compte que ce travail, qui est très visible, est en réalité très discret puisque ce sont des planches de bois avec de grands clous pour résister au vent. C'était fait pour rester deux journées ; c'est finalement resté une dizaine de jours et ça n'a pas bougé. En changeant de point de vue, on se rend compte de la manière dont tout est organisé. Par exemple, les largeurs de bandes sont calculées de façon à rentrer parfaitement dans la perspective et dans le jeu de l'illusion. Les tailles n'apparaissent comme absolument différentes que depuis le point de vue du roi. Pour vous donner une idée des tailles, la largeur des bandes est toujours de 8,7 cm. Ici, au pied de l'œuvre, on a 8,7 cm. Là-bas, pour donner l'impression que c'est toujours la même chose, on doit avoir 25 cm. Vous voyez comment les choses sont tordues afin de pouvoir recomposer ce trompe-l'œil qui est, en fait, le dessin de tout le parc de Versailles. La pièce se relève comme le reste du paysage. Ce que je trouve formidable là-dedans, dans cette monarchie absolue qui dessine cette perspective – qui a été souvent caricaturée comme étant le symbole de la discipline absolue – c'est la symétrie. Les gens qui sont très cons peuvent dire que c'est ennuyeux, un peu limité... On s'aperçoit de quelque chose de différent quand on commence à

étudier cette perspective. Elle représente effectivement, d'une certaine façon, la loi : donc, il faut suivre des règles, mais en même temps, elle dit que toutes ces règles sont fausses. C'est une illusion d'optique. Ça marche très bien, à condition de suivre cette règle, mais à condition de savoir aussi que c'est toujours une illusion, que ce n'est pas la réalité. Parce que la réalité, surtout à Versailles, se passait dans les bosquets, à droite et à gauche, là où les gens pouvaient faire ce qu'ils voulaient, s'exprimer, s'amuser... Quand on sait lire ce genre de choses, le lieu, en dehors de sa beauté, devient très intéressant.

GILLES COUDERT : À mon sens, c'est la plus belle pièce que tu aies jamais faite. Justement, si tu devais refaire cette pièce, est-ce que tu modifierais quelque chose dans les matériaux ? Est-ce que, par le fait de la rejouer, de la « restaurer », tu changerais certaines choses comme les matériaux, les espacements, le jeu ?

DANIEL BUREN : Non, je pense que si on la refaisait pour très peu de temps, il faudrait la faire exactement de la même façon. On pourrait faire en sorte que de petits défauts soient rectifiés. Ça, c'était très difficile à faire car, cette pelouse qui paraît petite, fait tout de même trois cents cinquante mètres de long. Donc, quand vous tirez une ficelle, il faut des tracteurs, c'est impossible de le faire à la main. A cause de ça et de la vitesse à laquelle on a réalisé cette pièce, il y a des endroits qui gondolent, alors que j'aurais préféré que ce soit complètement droit. Si c'était définitif, ce serait très facile, il suffirait de le faire avec du marbre blanc et on aurait quelque chose d'impeccable.

GILLES COUDERT : Il faudrait tondre, parce que l'herbe pousse par-dessus.

DANIEL BUREN : Oui il faudrait tondre par-dessus le marbre. D'ailleurs, c'est ce qu'ils ont fait : ils ont tondu tout autour des planches de bois, et aussi par-dessus. Mais quand ils les ont enlevées, l'herbe dessous était foutue, toute jaune. Ils ont dû attendre que ça repousse fraîchement.

Ça c'est dans une ville nouvelle, en Chine. Tout est nouveau. Le lac vient d'être fait. Les maisons sont neuves. Il y a quelque chose comme cent mille habitants. C'est à l'échelle chinoise. Et donc là, j'ai fait



un travail sur les deux petits lacs qui venaient d'être creusés, le jardin n'est même pas tout à fait terminé autour. L'œuvre traverse le lac de part en part et est fichée au fond du lac qui n'était pas très profond. C'est un travail un peu différent, qui a duré un ou deux mois, qui n'était pas non plus une pièce permanente.

Un autre travail fait dans une Triennale à Yokohama, la meilleure exposition de groupe que j'ai vue depuis dix-quinze ans, organisée par Kawamata. Là, c'est une réalisation constituée de petits drapeaux que j'utilise dans diverses occasions. Mais le rendu n'est évidemment pas le même, car leurs dispositions et les couleurs varient. Kawamata m'avait demandé de faire quelque chose qui « *rende plus agréable* » l'allée qui menait au lieu d'exposition et qui faisait sept cents mètres de long. Il me l'a presque demandé comme on fait pour une œuvre publique : « *Est-ce que tu ne pourrais pas faire quelque chose pour cette allée pour que nous n'ayons pas un truc si long à faire avant de rentrer dans le lieu réservé à l'exposition ?* ». J'ai donc proposé cette œuvre qui fait un ombrage au sol – en plus du bruit, que les photos ne rendent pas, semblable à celui du port exposé à tous les vents. L'entrée de cette Triennale était occupée par un cirque. Il fallait traverser les lieux pendant que les artistes ne jouaient



pas, et ensuite on arrivait sur cette immense ligne de sept cents mètres de long, qui jouxtait ces bâtiments. Et, au bout de ces bâtiments, deux autres très grands édifices étaient dévolus à l'exposition de la Triennale de Yokohama.

Voici une autre pièce publique et privée, faite chez un particulier, mais tellement connue depuis un quart de siècle en Italie qu'il suffit de téléphoner pour aller la voir. Elle est donc presque publique, exposée dans un lieu où le propriétaire habite et où il a rassemblé, depuis plus de vingt ans, une grande partie des œuvres permanentes extérieures qui composent sa collection. C'est très spécial. Il y a très peu de collectionneurs qui investissent comme ça dans des objets intransportables. Là, la pièce suit ce que je fais depuis très longtemps, ce que j'ai commencé en 1975, ce que j'appelle des « *cabanes éclatées* ». Le principe de ces cabanes éclatées, c'est un parallélépipède – parfois un cube – dans lequel il y a des trous. Ces trous sont explosés, éclatés jusqu'au premier obstacle rencontré. Si c'est dans une salle, ce sont tous les murs qui sont pris par les éclatements de ce qui est découpé ; ce qui est découpé devient soit une porte, soit une fenêtre... Si c'est à l'extérieur, cet éclatement s'arrête à une certaine délimitation qui dépend du terrain sur lequel se trouve la pièce. Ici, c'est le même principe sur une cabane très grande, de 8m de côté par 4m de haut. À l'intérieur de cette cabane, il y a quatre chambres, toutes égales. Ces quatre chambres ont deux murs adjacents, recouverts de miroirs. Les deux autres murs adjacents et opposés à ceux-là sont colorés. Il y a quatre fois deux couleurs, donc huit couleurs différentes. Tout l'extérieur est recouvert de miroirs. La raison principale c'est qu'une telle masse, si elle n'était pas faite de miroirs, prendrait tout l'œil. Ça serait intéressant, mais ce n'est pas ce que je voulais. Comme je voulais faire disparaître ça au bénéfice de la couleur, la surface est entièrement en miroirs, ce qui fait que tout ce qui est autour se reflète dedans. Comme on est dans un parc, les arbres au premier coup d'œil sont

les mêmes. Ça reflète tout ce qui est autour, d'où l'impression que cette énorme masse, d'une certaine façon, n'existe pas. Qu'est-ce qui sort ? Qu'est-ce qui émerge ? Par les trous ou par l'explosion : les couleurs qui sont à l'intérieur. On le voit très bien par cette porte. Elle est découpée et elle vient se mettre à deux trois mètres de l'espace. Tout ce qui est troué vient à la même distance, ce qui crée une autre périphérie sous la forme d'un nouveau carré. Il y a donc la couleur qui vient de sortir et qui se reflète sur le mur et qui semble – c'est ça que je trouve intéressant – être presque en lévitation dans l'espace.



Voilà une série de photos. D'une chambre à l'autre, on voit comme les couleurs sont très différentes. Il y a une autre ambiance, et il y a ces reflets à l'intérieur, d'une salle à l'autre, et ensuite carrément à l'extérieur. Quand on arrive là, il n'y a que de la couleur, qui semble être comme ça dans l'espace.

GILLES COUDERT : Je voudrais que l'on soulève deux trois questions sur la maintenance des œuvres dans l'espace public. Je voudrais que tu nous parles très rapidement de *Rayonnant*, qui se trouve à Sérignan et éventuellement de la Place des Terreaux. Ce sont deux pièces majeures dans l'espace public.

DANIEL BUREN : Tu prends deux exemples qui sont en complète déshérence. En espérant que ça ne s'aggrave pas. Je pense que l'abandon de la pièce de Sérignan est lié au changement de municipalité, car c'est tout de même une coïncidence bizarre. Il est question que l'on remette les choses en place et que l'on refasse fonctionner ce qui ne fonctionne plus. Il y avait deux fontaines et il y en a une qui ne fonctionne plus du tout. C'est véritablement par manque d'entretien. Il y a aussi tout un système d'éclairage qui est très important la nuit. Cette pièce est faite autour d'une salle polyvalente, qui est aussi un théâtre. L'idée même d'avoir un spectacle nocturne n'était pas juste d'avoir quelque chose sur cette place, mais d'être en rapport avec ce théâtre, d'offrir une scène qui s'ouvre sur le jardin. Ça peut être une scène qui s'ouvre à l'extérieur, de jour comme de nuit d'ailleurs. Mais c'est aussi un peu à l'abandon. Il y a donc un gros travail à faire pour remettre tout en place. Je ne peux pas dire que ce soit très brillant aujourd'hui ! Quand à la Place des Terreaux, il doit bien y avoir dix ans qu'elle

est complètement à l'abandon. C'est une honte absolue. Au cœur même de la ville, puisque c'est sous les yeux de la Mairie, donc du maire. Pour cette pièce, le cahier des charges précisait qu'il fallait que la place soit majoritairement donnée aux piétons, sauf une demie-partie du périmètre qui devait rester pour les bus, taxis et voitures. Elle a donc été faite pour les piétons. Pour que les gens puissent marcher sur cette place. Or dans le mois qui a suivi son inauguration, des camions de déménagement se sont amusés à faire des manœuvres sur la place même qui est – je rappelle pour ceux qui ne connaissent pas – une place parsemée de soixante huit petites fontaines qui sortent du sol. Ils ont tout démantibulé... et d'abord ces fontaines qui étaient très belles. Leur particularité consistait dans le fait que, quand elles étaient à sec, on marchait sur la place sans savoir qu'il y avait des fontaines. Mais dès que ces fontaines se mettaient en marche, ça devenait d'abord un carré réfléchissant avec 1cm d'eau. Puis plus ça montait, plus ça devenait quelque chose comme une fontaine traditionnelle, avec la possibilité, en été, de monter à 2 mètres et d'avoir quelque chose qui éclabousse les enfants. Tant que ça a marché, ils se sont d'ailleurs beaucoup amusés sur cette place ! Les camions, en faisant ce qu'ils n'auraient jamais du faire, ont décalé un peu partout la hauteur des baquets en granit : du coup, ces fontaines, au lieu de retenir l'eau jusqu'à l'échappatoire qui était spécialement dessiné, ont commencé à déborder à droite à gauche. Ensuite, ils ont utilisé la place pour y faire des matchs de tennis, etc... Quand il y a eu un nouveau maire, il y a une quinzaine d'années – je crois que c'était Raymond Barre⁷ – il a rectifié ça en interdisant de façon un peu plus sévère que l'on fasse n'importe quoi sur cette place, sauf de grandes réunions publiques, ce pourquoi elle était faite. Mais les dégâts étaient causés et il a été décidé de couper carrément l'eau, car ça débordait trop. L'électricité qui marchait avec l'eau, évidemment ne marche plus non plus. Quand je passe par Lyon, j'essaie de ne pas passer par là, tellement je suis écoeuré par l'allure que ça a pris. On étudie, soit disant, une façon de rectifier tout ça, mais pour l'instant, c'est toujours en discussion. Je ne suis même pas au courant de ce qui se passe, alors que ça fait huit mois que l'on a lancé les recherches pour savoir combien ça allait coûter et comment on pouvait éviter certaines difficultés que nous avons eues avec les éléments. En plus, elle n'a quasiment jamais été nettoyée : du coup, autour des éléments qui sont en hauteur, comme une série de piliers marquant la différence entre la partie marchande et la partie véritablement publique, on ne voit même plus le dessin, tout est noir. Ça ne donne pas une belle image de la ville, mais le premier qui peut en subir les conséquences, c'est le nom de l'artiste. Quant à la ville, je ne comprends pas qu'elle supporte quelque chose de pareil. C'est incompréhensible, mais bon c'est comme ça, et je crois que c'est malheureusement assez souvent le cas.

⁷[Raymond Barre](#) (1924–2007) est un économiste et homme politique français. Professeur d'université, il occupe les fonctions de ministre du Commerce extérieur du gouvernement Jacques Chirac puis en août 1976 il est nommé Premier ministre par le Président de la République, Valéry Giscard d'Estaing. Il fut par ailleurs député du Rhône de 1978 à 2002 et maire de Lyon de 1995 à 2001.

GILLES COUDERT : En cas de restauration, l'artiste est associé à ce type de restauration ou pas ?

DANIEL BUREN : Oui, normalement c'est une obligation en France, et plus pour un artiste que pour un architecte. Au Palais-Royal, j'ai fini par avoir gain de cause quand j'ai menacé de faire un procès. Si chaque fois que l'on fait quelque chose, il faut menacer de faire un procès pour que les gens commencent à se réveiller, c'est assez lamentable !

GILLES COUDERT : Mais au Palais-Royal, on ne savait même pas que c'était ta pièce ! Tu te souviens, la plaque d'attribution de l'œuvre avait été posée par erreur devant la Pyramide du Louvre et elle a dû être déplacée pour revenir au Palais-Royal !

PUBLIC : Je voulais vous demander si vous arrivez à estimer un seuil d'usure à partir duquel il devient nécessaire d'intervenir sur une œuvre ? Autrement dit, comment intégrez-vous le vieillissement naturel ? Jusqu'où acceptez-vous les effets du vieillissement naturel dans le vécu de vos œuvres ?

DANIEL BUREN : Il y a deux choses. D'abord une chose très intéressante et très difficile. Par exemple, je pense que toute pièce publique – ça vaut surtout pour les pièces publiques mais c'est vrai aussi dans un musée – toute pièce publique, étant donnée sa position et sa présence nuit et jour, peut, plus que n'importe quoi, user le regard. Avant que la pièce ne s'use, il y a l'usure du regard. C'est un phénomène très intéressant parce que, d'abord, il n'est pas facile d'y échapper, et qu'ensuite, ça suppose qu'une œuvre publique en bon état peut malgré tout s'user dans l'esprit des spectateurs. On le sait bien, il y a beaucoup d'œuvres dans les villes que plus personne ne regarde. Parfois, il y en a qui sont des chefs-d'œuvre. À Paris par exemple, il y a une pièce magnifique de Rodin⁸ qui s'appelle *Balzac* ; il n'y a pas un parisien sur trois cents cinquante mille qui sait où elle est. Et sur ces trois cents cinquante mille, je pense qu'il y en a des milliers qui passent devant tous les jours. C'est l'usure du regard auquel, je crois, que les pièces sont très sujettes. A propos de l'usure de la pièce elle-même, prenez une pièce figurative ou non, en pierre, en marbre, en fer, en bronze... l'usure se manifeste quand elle est couverte de graffitis ou quand il y a quelque chose qui ne va pas. Là, on sait qu'il faut faire attention et on va la réparer. Il faut la nettoyer, c'est une forme d'usure, sinon il n'y a pas d'usure du tout. Sauf cas particuliers. Par

⁸[François-Auguste-René Rodin](#) (1840-1917) est l'un des plus importants sculpteurs français de la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Commandée à la fin du 19^e siècle par la Société des gens de lettres, la statue d'Honoré de Balzac donna lieu à une vive polémique. D'abord refusée par ses commanditaires qui demandèrent aussitôt une autre statue à Alexandre Falguière, elle ne fut exposée que longtemps après sa première présentation. On lui reprochait de n'avoir conservé de Balzac que l'aspect moribond. Émile Zola, grand admirateur de Balzac et de Rodin, fut un ardent défenseur de cette œuvre. On peut la voir aujourd'hui sur le quai métro Varennes, à Paris, ainsi que dans le jardin du musée Rodin, rue de Varennes. Le modèle fut un italien nommé Nardone, qui posa bien plus tard, alors octogénaire, pour Germaine Richier en 1947.

exemple, la magnifique fontaine genre constructif de Bartholdi⁹, Place des Terreaux, qui a été réalisée à l'intérieur par Gustave Eiffel¹⁰ et qui ne tient plus. C'est quelque chose qui devrait vraiment faire partie des urgences. Tout le monde le sait, mais ce n'est pas dans l'ordre des priorités. Alors ne parlons même pas d'une œuvre contemporaine ! En revanche, l'eau fonctionne ; les gens chargés de l'entretien du circuit d'eau savent ce qu'il faut faire pour que l'eau soit toujours là et que le bassin soit toujours propre. Mais les structures intérieures sont dégradées. Il y a des choses qui se voient, des dégradations causées par, je dirai, le public, des violations ou des destructions volontaires. Mais, là où c'est le plus important, c'est quand ça ne fonctionne plus, par exemple une fontaine qui ne marche plus. Et ça se voit. Donc, si la fontaine ne marche plus, sauf accident, c'est que ceux qui faisaient l'entretien ne le font plus, ou n'ont plus les moyens de le faire, et qu'elle est alors laissée à l'abandon. Là où il faut faire le plus attention, c'est dans le cas d'une œuvre publique qui se sert d'eau, d'électricité ou d'un mécanisme mobile. Regardez toutes les fontaines de Tinguely¹¹ qui, dans la tradition des grandes fontaines, mettent en scène des jeux d'eau intéressants : celles qui ne sont pas toujours vues et visitées sont en rade, et absolument sans intérêt à regarder. C'est d'une tristesse absolue. Donc, ça dépend des œuvres. Mais votre question était trop précise. Moi, je pense que là où, dans les choses que j'ai pu faire, on a tout de suite l'obligation d'intervenir c'est pour un problème mécanique. Par exemple à Sérignan, en dehors du fait que l'on a laissé un peu tomber toute la maintenance, il y a un camion qui a arraché un pylône et qui est parti avec. Normalement dans les dix-quinze jours il aurait fallu que l'on remette ça en place. C'est vrai pour n'importe quel objet (objet dans le sens le plus général) et a fortiori pour un objet d'art dans une ville. Si une voiture vient défoncer une vieille ou toute nouvelle structure faite dans la ville, il faut la réparer. Il y a d'un côté des choses tout à fait objectives, et de l'autre une maintenance quotidienne. Dans mon cas, comme je ne fais pas d'objet, mes pièces urbaines peuvent être considérées comme un trottoir ou une rue ou une place. Bien sûr, vient s'ajouter à ça le nettoyage de la place. Si on ne la nettoie jamais, évidemment, elle sera en piteux état. Et ce n'est pas difficile à faire, mais cela fait partie de la maintenance. Nettoyer une statue dans une ville, sauf si elle est couverte de graffitis, n'est pas une obligation. Mais, cinq ou cinquante ans après, la pluie et les pigeons en auront fait quelque

⁹ [Frédéric Auguste Bartholdi](#) (1834 - 1904), qui signait parfois ses œuvres du pseudonyme Amilcar Hasenfratz, était un sculpteur alsacien, auteur notamment de la célèbre *Statue de la Liberté*, offerte par la France aux États-Unis et placée ensuite sur Bedloe's island, à l'entrée du port de New York. Il est aussi l'auteur de la *Fontaine Bartholdi* située Place des Terreaux à Lyon ainsi que du monumental *Lion de Belfort*, sculpté dans une falaise pour célébrer la résistance héroïque de la ville lors du siège de 1870-71.

¹⁰ [Alexandre Gustave Eiffel](#), né Bönickhausen dit Eiffel (1832-1923), ingénieur et industriel français qui a participé notamment à la construction de la statue de la Liberté à New York et de la Tour Eiffel à Paris. On lui doit aussi de nombreux ponts (Viana do Castelo et Porto au Portugal, Pont Long Bien à Hanoï), viaducs (viaduc de Garabit,) et ouvrages d'art : Gare de Budapest (1875) ; charpente du lycée Carnot à Paris ; dôme de l'Observatoire astronomique du mont Gros à Nice ; Casa de Hierro de Iquitos ; charpentes du siège central du Crédit Lyonnais à Paris ; gare routière de La Paz (Bolivie) ; église de Santa Barbara et Rosalia (Mexique) ; Poste centrale de Saïgon (Vietnam).

¹¹ [Jean Tinguely](#) (1925–1991), artiste plasticien suisse dont les sculptures évoluèrent vers des sortes d'œuvres d'art total, sollicitant simultanément plusieurs sens : la vue, l'ouïe, le toucher et parfois même aussi l'odorat lorsqu'il y avait émission de fumées.

chose de tout à fait méconnaissable. Donc il y a des degrés très différents d'obligation. Cela devrait toujours être pris en compte dès le début, quitte à refuser tel ou tel projet qui pourrait être magnifique. Si la ville ne peut pas assumer la maintenance d'une œuvre, elle doit refuser de l'acheter. De plus, les éventuelles difficultés que l'on estime pour l'avenir ne sont pas toujours exactes. Il peut y avoir des imprévus. Quand il s'agit d'une ville ou d'un village, cette maintenance devrait bien rentrer dans le crâne des élus. Ce n'est pas parce qu'ils ont gagné, que ce qui a été fait avant eux doit partir avec le maire sortant. Ce n'est pas évident dans la tête de tous les élus de se sentir responsables de ce dont ils héritent !

PUBLIC : Vous seriez plutôt partisan de la disparition d'une œuvre plutôt que de constater sa décrépitude pour diverses raisons (abandon politique, désaffection). Vous êtes assez tranché là-dessus ?

DANIEL BUREN : En ce qui me concerne, je ne juge pas pour les autres, ils font ce qu'ils veulent. Au Palais-Royal, ça a duré pendant neuf ans. Et il a fallu véritablement menacer de faire un procès, que j'aurais sûrement gagné d'ailleurs, et dont l'issue aurait été soit la destruction soit la rénovation. Lorsque la pièce n'est plus ce qu'elle était et ce pourquoi elle a été acceptée et payée, je pense qu'à ce moment là, les responsables doivent faire ce qu'il faut. Et s'ils ne le font pas – ce n'est pas ce qu'il y a de plus drôle à accepter – mais il faut tout détruire. Pourquoi garder quelque chose qui ne ressemble plus à rien ?

PUBLIC : Je pense à une pièce que j'ai vu à Sarajevo pour le projet Varsovie : un alignement de mâts métalliques dont les drapeaux ont aujourd'hui disparu. C'est un lieu qui, par rapport au contexte, permet malgré tout de pouvoir reconstituer l'œuvre par la mémoire. En fait, on n'a pas forcément le sentiment qu'il y a quelque chose qui ne fonctionne plus, et on a la possibilité d'une recreation personnelle grâce à votre fameux « outil visuel » toujours présent sur les mâts. C'est quelque chose qui est permis à votre insu, ou malgré vous et votre désir de disparition. Qu'est-ce que vous pensez de cette possibilité, de cette attitude ?

DANIEL BUREN : J'ignorais qu'il y avait une partie de la pièce qui était toujours visible ! C'est une pièce très spéciale, une pièce qui a beaucoup de possibilités, de variations. C'est l'idée d'une place dans une place. Elle avait été mise là, dans l'attente de la construction d'un musée dans lequel, normalement, elle aurait du être installée. Ce n'est plus du tout mon travail...

PUBLIC : En fait, ils n'ont pas enlevé les mâts et l'œuvre s'est désagrégée.

DANIEL BUREN : Oui, c'est le problème. Je vais dire deux mots sur l'histoire des pièces avec des drapeaux. J'en ai fait, et j'ai pensé que c'était quelque chose de très intéressant dans l'espace public, pour la simple raison qu'un drapeau, ça se change facilement, comme une ampoule, et que ça ne coûte pas cher. Quand une ville doit changer je ne sais quoi qui est fait avec des drapeaux – changer une fois par an, mettons – ça ne va rien coûter du tout, compte tenu du budget de la ville. Moins qu'une fontaine et moins que des choses comme ça. Pourtant, et c'est la réalité, c'est beaucoup plus difficile pour eux de faire ce petit travail que de laver, tous les six mois au Karcher, un granit posé quelque part ou une place qu'il faut tout de même nettoyer de temps en temps. C'est très difficile. Je m'étais donc dit que je ne ferai plus jamais d'œuvre avec drapeaux, mais j'en ai fait une autre, pour un concours que j'avais gagné. Il ne faut pas oublier que, dans l'espace public, il n'y a jamais quelqu'un qui vient et qui vous dit : « *Tiens tu ne pourrais pas faire quelque chose dans la rue ?* ». C'est toujours des choses beaucoup plus compliquées ; ce sont des concours entre cinq et quatre-vingt-dix concourants. Là-dessus, il y a un jury qui vient choisir quelqu'un ou une équipe... C'est différent du fait d'exposer dans un musée. Même s'il y a des sélections, elles ne sont pas les mêmes. Quand on fait une exposition dans un musée, on ne commence pas par faire venir dix artistes avec dix projets pour demander au directeur du musée de dire : « *Je vais prendre celui-là* ». Il choisit qui il veut et le travail en question se fait. Sur une place publique, c'est rarissime, parce que les autorités ne prendraient jamais le risque d'inviter Pierre, Paul, Jaques sachant qu'ils vont avoir les élus sur le dos. Donc, il vaut mieux qu'il y ait un concours, comme ça, ils peuvent dire qu'ils n'y sont pour rien, qu'à la limite, ils n'aiment pas le travail, mais que c'est un jury qui l'a choisi. Donc, c'est presque toujours un jury. Par exemple, voici une oeuvre qui a bénéficié de ce type de sélection par jury et qui continue à marcher. C'est une pièce qui a une grande surface, avec des drapeaux. Elle est à Bruxelles. Mais cette pièce ne pourra perdurer que si les gens qui ont juré que la ville s'en porterait garant, la changent tous les huit mois. Combien ça coûte ? Le prix de la maintenance. Et après ? Rien de plus, sauf si un camion renverse un truc et qu'il faille changer le poteau, ou si l'électricité saute et qu'on doive la réparer. Généralement, dans des pièces qui sont très simples, très faciles à réparer en cas de pépins, si la conscience de ceux qui doivent le faire est absente, ces pièces s'effondrent et deviennent affreuses. C'est pire encore qu'une fontaine dont l'eau ne marche plus.

GILLES COUDERT : Rebondissons sur celle d'Avignon qui est en déshérence. Tu peux juste nous rappeler l'origine de cette pièce ? Je pense que beaucoup d'étudiants ne la connaissent pas.

DANIEL BUREN : Il ne devrait pas y avoir de pièce à Avignon ! S'il y a quelque chose qui s'y promène

encore, c'est contre ma volonté ! C'était un travail un peu particulier qui faisait une liaison entre Marseille et Paris, et les villes qui étaient entre les deux. Il y en avait sept ou huit, je crois, dont Avignon, qui avait pris en charge une de ces pièces. C'était à l'occasion de *La Marche des Fédérés*, des marseillais donc, sur Paris pendant la Révolution Française. Cette pièce n'avait rien de figuratif mais c'est à cause de ça qu'elle avait été choisie. J'avais proposé des grands mâts sur lesquels il y avait cinq cents flammes, comme il y avait cinq cents fédérés. De ville en ville, ces flammes changeaient de teinte et prenaient les couleurs de chaque ville. Dans chaque ville il y avait au moins deux couleurs et c'est ce qui faisait la particularité de cette pièce.

GILLES COUDERT : C'était un peu comme des mâts de Cocagne ?

DANIEL BUREN : On avait fait des choses assez spéciales. Oui, comme des mâts de Cocagne, et en V. S'il y en a un ici, on doit toujours pouvoir le voir. Et puis, ça n'a pas été entretenu, ça a duré des années. Il y avait quelques villes qui faisaient attention, d'autres qui ne faisaient rien du tout. A Marseille, il y en avait un et ils l'ont tellement bien entretenu qu'un jour il a été renversé par le mistral – non pas à cause de la force du vent, mais parce qu'il était tellement rouillé qu'il s'est cisailé en deux ! Ça a été très difficile, mais j'ai fait tout retirer. Cette pièce n'existe plus. Comme c'était l'État qui l'avait payé et que c'était un cadeau fait à chaque ville qui l'acceptait (il y a eu une ou deux villes qui ont refusé et qui n'ont jamais rien eu), les villes qui avaient accepté avaient seulement à charge de changer les drapeaux tous les ans. Le changement de drapeaux, à l'époque où ça a été fait, représentait 1 500 francs¹². Toutes les villes pouvaient mettre 1 500 francs pour changer les drapeaux ! Quand j'ai vu vraiment que tout cela ne marchait pas et qu'il fallait vraiment se battre contre l'impossible, j'ai simplement demandé – mais ça a pris des années – que ces pièces soient ôtées partout et détruites, qu'elles n'existent plus à aucun niveau, ni dans les registres, ni où que ce soit. Et j'ai appris à ma grande surprise, il n'y a même pas un an, qu'il y avait toujours celle d'Avignon qui était sur une place !

GILLES COUDERT : Sur un rond-point !

DANIEL BUREN : Sur un rond-point. Donc, je m'en suis tout de suite inquiété, j'ai demandé que ça parte et je crois que ça y est toujours, enfin un jour ou l'autre ça va partir ! Il faut un peu du temps.

PUBLIC : Pourtant, il est bien entretenu.

¹² L'équivalent de 200 euros.

DANIEL BUREN : Oui, c'est déjà quelque chose. Mais cette pièce fonctionnait avec neuf autres, et c'est ce qui avait de l'importance. Je pense qu'à partir du moment où on enlève les autres, ça n'a vraiment plus aucuns sens d'en garder une seule.

PUBLIC : Elle est bien protégée.

DANIEL BUREN : Oui, c'est dommage que les autres villes n'aient pas fait pareil ! Pour moi, c'est une leçon. J'ai fait une pièce à Beaubourg, il y a très longtemps, avant même que le musée n'existe. Beaubourg l'a achetée ensuite pour sa Collection permanente. C'est une pièce qui joue sur les toits de la ville. Paris était couvert par un minimum de quinze drapeaux, qui étaient visibles depuis le musée à travers des longues-vues. C'était une pièce qui fonctionnait très bien, et qui n'était, bien sûr, pas à mettre tous les jours et toute l'année dehors. Si on veut l'exposer, on peut simplement la sortir comme le musée le fait tous les jours en sortant des cadres, des pièces qu'ils veulent remettre sous l'œil du public. Un peu plus compliqué à préparer mais très facile, techniquement, à faire. Et bien, cette pièce a été posée une première fois, et c'était très bien. Ensuite, ils ont essayé de la poser trois ou quatre autres fois et j'ai dû la faire enlever, parce qu'ils commençaient le travail sans jamais réussir jusqu'au bout. On l'a très bien posée à nouveau, au moment où j'ai fait l'exposition. C'est très intéressant psychologiquement, parce que c'est une pièce très facile à faire, il faut simplement de l'organisation : il faut six mois au moins, pas de travail tous les jours, mais six mois pour envoyer des lettres et demander si on veut bien que l'on utilise les toits pour faire ceci ou cela. Il y en a une moitié dans les monuments historiques et une moitié dans les maisons privées. C'est un travail un peu comme ça, de routine, qui se fait par échanges de courrier. Et bien, cela s'avère bien plus difficile à faire fonctionner que de faire monter un poids infernal au cinquième étage ou quelque chose qui risque d'ébranler la structure. Dans ce cas-là, le musée est capable de mettre en place tout le système, de mettre un support qui va soutenir le poids en question, etc. Mais pour une chose qui ne coûte rien qu'un petit peu de constance et des lettres à envoyer, c'est difficile ! C'est un peu comme entretenir des drapeaux qui ne coûtent presque rien et qu'il suffit de remplacer pour que la pièce soit toujours fraîche. Ce que j'aimais beaucoup, ce qui me plaît toujours avec les drapeaux, c'est ce côté vivant et frais de la pièce, comme si elle venait d'être faite. Mais l'envers du décor, c'est que quand la pièce est complètement abîmée par la pollution, généralement après six à huit mois, si on ne la change pas, on a vraiment une cochonnerie sous les yeux !

PUBLIC : Vous faites des œuvres *in situ* la plupart du temps, et je me demandais si vous aviez un contrôle possible sur l'environnement de l'œuvre. C'est-à-dire que, si l'environnement change, comme

c'est le cas à Avignon, l'œuvre n'est plus visible de la même façon. À Marseille, cette fameuse œuvre dont vous parliez a été déplacée et le mât a changé plusieurs fois de lieux. Est-ce que vous avez un contrôle là-dessus ? Est-ce que vous y pensez ?

DANIEL BUREN : Oui, par exemple à Marseille, le mât a été changé au moins trois fois, je crois. J'ai toujours été tenu au courant et j'ai accepté. À Avignon, il a été dans deux endroits différents, je crois, toujours sur un grand rond-point, et ce rond-point garde toujours la caractéristique, disons, majeure d'être un rond-point.

PUBLIC : Alentour, il y a des usines Renault avec des fanions qui ont la même couleur que ceux de la ville aussi, et on ne voit plus du tout votre œuvre, avec toutes ces couleurs qui reprennent la couleur de vos drapeaux !

DANIEL BUREN : Oui, çà, ce n'est pas possible ! Mais de toute façon, cette pièce ne devrait pas être là. Quoiqu'il s'y passe, elle ne devrait plus être là, depuis dix ans au moins.

GILLES COUDERT : Elle soulève quelque chose d'intéressant : l'environnement de ce rond-point a beaucoup changé. Quand tu as installé la pièce, le rond-point, vu la vitesse galopante à laquelle la ville s'est développée, n'offre plus du tout le même contexte. Je t'y emmènerai, tu vas voir, tu ne vas plus rien reconnaître.

DANIEL BUREN : Tout cela ne devrait pas arriver. Il y a deux choses. Dans certains lieux on peut deviner, non pas ce qui va se passer, mais au moins qu'il va se passer quelque chose, donc on peut en tenir compte et travailler avec ça. Ensuite, on peut imaginer – ça ne m'est jamais arrivé – que l'environnement change tellement que le travail *in situ* devienne un peu ridicule puisque c'est le site lui-même qui a changé. Ça ne m'est jamais arrivé mais je pense que c'est une position intellectuelle très intéressante. Est-ce qu'à ce moment là, il faut l'enlever ? Ce qui se dit là, c'est que cette position artistique bute contre une limite. Moi, j'ai donné un travail *in situ*, quoique je sache, de toute façon, qu'il n'y a pas de lieux immuables. On peut être un peu plus sûr que le lieu va moins changer dans la cour du Palais-Royal, que sur une place d'une ville nouvelle où tout n'est pas encore construit. Ça encore, on peut l'envisager. J'aime bien résoudre les problèmes au moment où ils se présentent et je ne suis pas trop adepte de l'idée que, si quelque chose se passait, il faudrait être radical et détruire la pièce. On peut aménager au contraire. Ça peut marcher tout aussi bien ou mieux. Mais il est certain que la notion d'*in situ* est remise en question lorsque le lieu, qui accueille une œuvre conçue précisément pour lui,

change. Mais, cette question ne s'est jamais posée jusqu'à présent, concernant par les œuvres que j'ai pu faire et qui restent. Voilà un peu ce que j'ai montré tout à l'heure : avec des pièces que l'on peut mettre et enlever, j'ai joué avec le fait que lieu change. Le travail à New York est le plus spectaculaire parce qu'une partie du lieu a disparu. Personne n'aurait pu imaginer que les deux tours jumelles ne seraient plus dans le paysage avant cent cinquante ans, alors qu'une semaine après, hop, elles avaient disparues. Donc tout peut se produire.

PHOTOS :

1. *Affichage sauvage. Travail in situ.* Paris. Avril 1968.
2. *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et orange.* Paris. Janvier 1967.
3. *Affichage Sauvage. Travail in situ.* Paris. Avril. 1968.
4. *Papier rayés blanc et pourpre. Travail in situ.* Milan. Juin 1970.
5. *Papiers collés blanc et vert.* Wide White Space Gallery. Anvers. 1969.
6. *Bus benches. Work in situ. 50 Bus Benches* Los Angeles. Juin 1970.
7. *Translucide. Travail in situ.* Galerie MTL. Bruxelles. 1970.
8. *Peinture Sculpture. Work in situ.* « Guggenheim International Exhibition 1971 ». New York. 1971.
9. *Within and Beyond the Frame.* (À l'intérieur et à l'extérieur du cadre. *Travail in situ* réalisé à la Galerie John Weber. New York. Octobre et novembre 1973.
10. *Sha-kkei ou Emprunter le paysage.* Travail in situ, Ushimado (Japon). Novembre 1985.
11. *Les deux plateaux. Travail in situ permanent.* Cour d'honneur du Palais Royal. Paris. 1985-86.
12. *Les deux plateaux. Travail in situ permanent.* Cour d'honneur du Palais Royal. Paris. 1985-86.
12. *Les deux plateaux. Travail in situ permanent.* Cour d'honneur du Palais Royal. Paris. 1985-86.
13. *Castello du Ama.* Lecchi in Chianti. Travail in situ. Toscane. 2001.
14. *Castello du Ama.* Lecchi in Chianti. Travail in situ. Toscane. 2001.
15. *Castello du Ama.* Lecchi in Chianti. Travail in situ. Toscane. 2001.
16. *Green and White Fence.* Poteaux de clôture sur 3, 2 km de long, posé à 4m d'intervalle, peints en vert avec des bandes blanches de 87mm sur 3.2km long. Gibbs Farm. New Zealand. 1999 -2001.
17. *Tram / Trame.* Travaux in situ permanents en deux et trois dimensions, réalisé pour le Tram/Train, aux 14 stations de la ligne Est/Ouest Mulhouse, France. 2003 - Mai 2006.
18. *Effet Contre-Effet.* Travail in situ réalisé in “Versailles Off”. Parc du château de Versailles. France. 2 et 3 octobre 2004.
19. *Drapeaux.* Triennale de Yokohama. Japon.
- 20 à 24. *La Cabane Éclatée aux Quatre Salles.* Travail in situ permanent. Collezione Gori, Fattoria di Celle. Mars 2004 - Juin 2005.

VIDEOS (extraits)

- « Daniel Buren : Allegro Vivace » : <http://vimeo.com/53146711>
- « Daniel Buren : Le Musée qui n'existait pas » : <http://vimeo.com/54135747>
- « Daniel Buren : Vit et travaille in situ » : <http://vimeo.com/54135748>
- « Daniel Buren : The eye of the storm » : <http://vimeo.com/54276723>

Révisions, corrections, mise en forme des textes : [Francis Rousseau S&C](#) consulting éditorial.