
Entretien de Daniel Buren avec les étudiants suite à sa conférence intitulée

Maintenance des œuvres créées pour l'espace public donnée le 27 mai 2010 à L'ESAA

Riche d'une actualité importante concernant la restauration de ses œuvres, Daniel Buren aborde différents aspects concernant la permanence des interventions artistiques dans l'espace public.

Un exemple concret d'une de ses œuvres, en déshérence à Avignon, a fait l'objet d'une étude d'un groupe d'étudiants de l'école, élément d'un ensemble installé le long de l'axe Marseille-Paris en 1989 à l'occasion de la commémoration de la révolution. Après avoir expliqué pourquoi il en a souhaité le démontage pour défaut de maintenance il affirme plus généralement en quoi l'entretien des œuvres dans l'espace public reste un défi majeur. Il aborde aussi l'un de ses chantiers les plus médiatisés, les Deux Plateaux au Palais Royal à Paris, fraîchement restauré. Depuis sa création jusqu'à aujourd'hui, cette œuvre pose la question d'une intervention artistique contemporaine au sein d'un ensemble patrimonial. Du dispositif de palissades que l'artiste a créé pour donner à voir le chantier et ainsi en faire un spectacle, aux contraintes de maintenance et d'entretiens d'une telle pièce Daniel Buren nous expose sa position. Il évoque aussi son combat permanent pour la maintenance de ses œuvres ainsi que la prévention de la détérioration dès la conception à travers l'exemple de la place des Terreaux à Lyon.

ETUDIANT : Est-il plus facile pour vous de réaliser une œuvre pour un collectionneur privé sachant qu'elle sera mieux entretenue que dans l'espace public ?

DANIEL BUREN : A priori, le fait que cela soit bien ou mal maintenu dans le futur n'est pas vraiment un problème. Je peux donner des indications sur la façon de bien entretenir un travail que j'ai fait et qui n'est, de toute façon, pas voué à être détruit en deux jours. C'est important, mais ça ne veut pas dire pour autant qu'une fois que je commence à réaliser le projet, la question de l'entretien soit préoccupante pour moi. A priori, je n'y pense pas du tout, parce que ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. Comme j'ai des opinions qui sont parfois un peu radicales, je tiens à préciser tout de suite que tout ce que je pourrai dire ne concerne que moi et mon travail. Ça devrait être comme ça pour tout le monde. Chaque artiste fait exactement comme il veut. Cela n'empêche évidemment pas que l'on puisse critiquer qui on veut, comme on veut. Mais les principes que je pose sont ceux que j'essaye généralement de suivre moi-même. Je ne peux pas donner de réponses générales. Il faut bien remettre tout cela dans son contexte particulier. Je sais que ce que je fais n'est pas forcément partagé par la majorité des gens et que les œuvres que je fais ne le sont pas non plus... Je ne veux pas dire qu'elles sont particulièrement originales, mais très peu d'artistes travaillent comme je le fais. Il y a quelques artistes qui sont proches, dans leur sensibilité ou dans leur travail, de ce que je peux faire, mais si on replace cela dans un ensemble, c'est une infime minorité.

ETUDIANT : Je sais que chaque artiste a sa façon de faire et d'envisager la restauration.

DANIEL BUREN : Exactement.

ETUDIANT : Vous y pensez directement dans le choix des matériaux tout de même. J'avais lu que pour [Les Deux Plateaux](#), à Paris, vous aviez choisi du granit noir qui tenait mieux à la lumière.

DANIEL BUREN : Si j'ai le choix, je prends celui qui est le plus simple à contrôler. La pièce du Palais-Royal, au début, était une pièce que je voulais colorer, c'est-à-dire avec un sol vert

ou rouge, etc.... Puis ensuite, en étudiant avec quel matériau il serait possible de faire un sol vert, je me suis rendu compte qu'il n'y avait aucun matériau qui durait, ça n'existait pas, à part une céramique, mais il ne s'agissait pas de faire un sol en céramique. Rouge ? Il y a plein de sols rouges dans les villes pour les tennis, pour les parkings, on avait fait des recherches. Il y a ce type de sol rouge que l'on voit beaucoup dans les villes nouvelles par exemple. Mais on s'aperçoit qu'avec ces sols-là, il y a des auréoles au pied des maisons. Cela signifie que ce genre d'asphalte fait buvard. La pluie l'éclabousse et des particules rouges et roses viennent se fixer sur la pierre des murs. Quand j'ai vu ça, j'ai compris que les pierres allaient devenir rose au pied ! Horreur ! Ensuite, il y avait la possibilité de mettre des granits rouge, rose, vert ou bleu, qui existent, mais dans une ville comme Paris et dans toutes les villes du nord, les marbres ou les granits mis à l'extérieur ne tiennent leurs couleurs que s'ils sont polis. Un marbre ou un granit, rouge, rose ou de tendance verte, ne devient pas rose pâle, ou vert pâle lorsqu'il se dépolit, mais il devient gris. Un noir aussi devient gris. Même si je n'avais aucune expérience à l'époque de l'entretien des œuvres fait par les villes, je me doutais bien que l'État n'allait pas polir mes petits machins tous les six mois. Ce qui m'intéressait, c'était d'avoir quelque chose qui ne change pas tout. Donc j'ai choisi le noir, parce que du noir au gris le changement visuel est très doux. Voilà pourquoi c'est noir et non pas rouge ou vert, parce qu'il n'y avait pas de matériaux qui tenaient. Même aujourd'hui, je pense que ça n'existe pas, sauf une fois de plus des céramiques – ne parlons même pas des plastiques. C'est petit à petit que l'on arrive à cerner le travail qui doit être fait.

ETUDIANT : C'est un peu comme pour les tramways. Vous disiez ce matin que les œuvres n'étaient pas forcément faites pour durer, que les artistes ne faisaient pas toujours attention à cela, et que, du coup, elles étaient facilement et rapidement détériorées.

DANIEL BUREN : Ce n'est pas exactement ce que j'ai dit. Ce à quoi vous faites allusion existe aussi, mais j'ai voulu dire que pour refaire toute une ligne de tram, comme à Montpellier ou à Strasbourg, il faut rénover au moins vingt stations. Du coup, on choisit vingt artistes. Mais, il est mathématiquement impossible d'obtenir vingt chefs-d'œuvre. Pas plus que vous n'auriez vingt chefs-d'œuvre dans un musée. Dans un musée, il n'y a pas 100% de chefs-d'œuvre. Faire appel à vingt artistes vivants, c'est très bien ; mais on sait que l'on va avoir vingt pièces inégales, même si ce sont de bons artistes, parce que même un bon artiste n'est pas forcé de faire sa meilleure pièce ce jour là ! D'ailleurs, un artiste plus moyen peut faire, dans ce contexte, exactement le contraire, c'est-à-dire une très bonne pièce. Sur les vingt pièces du tramway, il peut donc y avoir deux pièces très bien – pour être généreux – cinq moyennes, et tout le reste va être médiocre et nul. Qu'est-ce qu'il se passe dans ces cas là ? Une ville est, d'un seul coup, envahie par vingt nouvelles œuvres publiques, ce qui est très rare tout de même. Surtout que l'œuvre publique n'existe que depuis très peu de temps, seulement depuis 25 ans. Enfin, ça n'existait plus depuis cent ans si vous préférez ! Les deux pièces qui sont bonnes vont être prises dans la masse où tout est moche et le résultat est négatif pour tout le monde : c'est une très bonne intention qui, comme très souvent, se transforme en quelque chose de très mauvais. Et de très mauvais pour qui en premier lieu ? Pas pour la ville, ni pour le tramway, ni même pour le public, mais pour les artistes : en effet, tous en pâtiront, même les deux ou trois qui auront fait une œuvre vraiment remarquable. Dans le domaine de l'œuvre publique, il faut faire extrêmement attention, du début à la fin. Il y a également, je pense, un autre handicap : d'un seul coup, apparaissent dans l'espace public, vingt œuvres – disons vingt œuvres pas trop mauvaises – qui sont, automatiquement et surtout dans l'art tel qu'il se fait depuis tout le XX^{ème} siècle, complètement hétéroclites les unes par rapport aux autres. Ce n'est d'ailleurs pas un défaut a priori, mais est-ce une qualité dans la ville ? Est-ce cohérent par rapport à un tramway qui traverse la ville ? La question n'est pas ici de réaliser une place « x », et une autre « z » un peu plus loin ; mais

de suivre un parcours précis. Il y a vingt stations qui accueillent vingt œuvres de conception très différente. D'un point de vue théorique, je trouve que ça pose vraiment problème, et beaucoup plus que si l'on avait vingt pièces différentes posées dans un musée, par exemple.

ETUDIANT : La commande était-elle toujours à l'origine de votre création ou y a-t-il des lieux qui vous donnent l'envie d'intervenir ?

DANIEL BUREN : Rien n'existe dans l'art qui ne soit pas une commande. Je ne pense pas qu'un artiste puisse travailler tout seul, dans son coin, et sortir une œuvre de son chapeau. Même si cela relève de l'inconscient, même si personne ne vous demande quoi que ce soit, il y a un travail qui se fait avec des idées. Ces idées sont plus ou moins cohérentes, abstraites, mal formulées – mais le travail se fait à partir d'elles. D'une certaine façon, on peut dire que, dès le début, il y a déjà une commande. Ceci est un peu extrême, mais je dirais, par exemple, que dès qu'un artiste sort d'une école et qu'une galerie lui demande d'exposer, il s'agit pour lui d'une commande. On ne lui impose peut-être pas précisément de représenter des couchers de soleil ou autre chose, mais on peut dire que le simple fait d'être invité constitue une commande. Le terme « commande » est curieusement employé, d'ailleurs, surtout pour la commande publique. Autre chose : quand on parle de commande publique, tout le monde pense qu'il s'agit d'une œuvre dans la rue. Mais, un musée, c'est un espace public, aussi, jusqu'à preuve du contraire ! Un musée, c'est aussi la rue. La rue, c'est aussi le musée. Être invité à exposer dans un musée relève presque plus de la commande que d'être choisi pour réaliser une œuvre dans un autre espace public. Pour le dire autrement, le terme « commande » dans un musée est plutôt une « demande ». Dans la rue, je réalise une œuvre qui doit être par la suite acceptée ; mais dans un musée, on m'invite d'abord et je suis libre d'y faire ce que je veux. Cette liberté n'est jamais donnée lorsqu'on me commande une œuvre destinée à l'espace de la rue : c'est pourquoi d'ailleurs j'essaie toujours de garder une petite part de flou, pour me ménager justement une certaine marge de manœuvre. Cela étant, ma proposition finira à priori par être acceptée. Il y a plus d'un siècle, la commande pour l'espace public devait répondre à une forme, et même aujourd'hui, cela doit encore exister. Si on veut le buste de Charles de Gaulle, par exemple, ou un monument aux morts, il faut répondre plus ou moins à une forme attendue. Si vous demandez le buste de « de Gaulle », vous n'allez pas faire une tête de cheval, il faut que ça ressemble un peu à « de Gaulle ». Cela dit, ce genre de commande n'existe plus vraiment aujourd'hui. Au XIX^{ème} siècle, la commande à un artiste ressemblait à ceci : « *je veux la Bataille de Trafalgar sur un grand tableau* ». C'était alors une commande précise. Mais, de nos jours, l'artiste fait ce qu'il veut et on se contente de lui dire : « *cette cour est là, elle est dans tel état et on aimerait qu'il y ait une œuvre, un nu, une fontaine, une autre idée...* ». On prend alors cinq personnes ou dix personnes et on leur dit : « *faites-nous un projet et on verra* ». La commande se contente de dire : « *on aimerait qu'il y ait quelque chose, et cette chose on aimerait la mettre là* », sans plus de précision. Mais, pour qu'il y ait véritablement « commande », il faut que l'artiste sache précisément ce qu'on attend de lui.

GILLES COUDERT : Et même dans le cas du « 1% artistique »¹ qui garde l'intitulé « décoration d'un bâtiment », ce n'est pas non plus une commande formulée de façon très précise. Toi d'ailleurs, tu n'en as jamais fait des « 1% » ?

¹Le [1% artistique](#) a été mis en place en 1951. Il impose l'obligation de confier la décoration des constructions publiques à des artistes. Pour le Ministère de la Culture, le 1% artistique est un outil d'offre équitable de l'art contemporain sur le territoire. Par la typologie des équipements retenus (écoles, lycées, commissariats, casernes de pompiers notamment) le 1% peut atteindre un public non familier des lieux spécialisés et des musées. De nombreux artistes, de Matisse à Picasso, en passant par Boltanski ont « fait des 1% », selon l'expression consacrée. 12 500 œuvres ont été réalisées dans ce cadre.

DANIEL BUREN : Je ne crois pas, mais c'est un peu mélangé aujourd'hui, de toute façon. Ça fait partie des belles idées mais qui ont tout de suite été perverties. Il y a eu tellement de résultats nuls !

ETUDIANT : Est-ce que vous travaillez toujours avec la même entreprise quand vous faites des œuvres monumentales ?

DANIEL BUREN : Je n'ai ni assistant ni entreprise, donc forcément les gens qui m'aident sont toujours différents.

ETUDIANT : Vous avez un atelier ?

DANIEL BUREN : Non, je n'ai pas non plus d'atelier.

GILLES COUDERT : Tu collabores souvent avec des personnes en qui tu as confiance... Ferragne par exemple ?

DANIEL BUREN : À Paris oui, mais dès que ce n'est plus en France, non. Les gens ne peuvent pas non plus se balader dans le monde entier...

GILLES COUDERT : Je reviens à [Patrick Ferragne](#). Il est à même de répondre assez précisément à ta demande. D'abord, du fait qu'il travaille depuis longtemps avec toi et ensuite, du fait de son expérience. Est-ce que tu ne lui accordes pas un peu ta confiance ?

DANIEL BUREN : C'est assez simple et complexe en même temps. Je n'ai jamais eu de problème. Dès qu'on n'est plus avec quelqu'un qui vous connaît suffisamment bien, cela peut poser problème, c'est très personnel... En même temps, j'aime bien changer, car les gens ne réagissent pas de la même façon. J'apprends quelque chose que je n'apprendrais pas avec quelqu'un dont je connais tout. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que je n'ai pas d'atelier et que je n'ai pas, non plus, de gens attirés. Effectivement, Ferragne a fait beaucoup de choses avec moi, soit pour des musées, soit pour des pièces plus importantes. Il a des qualités telles qu'elles me permettent de lui donner moins d'explications pour arriver à ce que je veux. Sinon, tous les gens avec qui j'ai pu travailler résolvent des problèmes, peuvent poser des questions intéressantes, parfois avoir des solutions auxquelles je n'aurai pas pensé. C'est intéressant de voir des gens différents. Mais bon, si je vais au Mexique, par exemple, il va être très difficile d'imposer une équipe, surtout si, ensuite, je vais au Japon... Je sais que certains font ça, mais ils ont les moyens ! Moi, je ne les ai pas et je n'ai même pas envie de les chercher.

ETUDIANT : Vous avez bien des œuvres que vous faites et que vous démontez. Vous les jetez ou bien il y a un endroit où vous les stockez ?

DANIEL BUREN : La plupart du temps, elles sont jetées. Pas toujours, mais presque. Souvent, les galeries gardent les éléments, mais les musées jamais. Il faut faire très attention parce qu'il m'est arrivé, dans les années antérieures, de perdre certaines de mes œuvres. Je sais que c'est là, je n'y pense pas ; mais quand je les recherche trente ans après, ou bien elles ont été vendues dans mon dos, personne n'est au courant et je me suis fait voler, ou bien elles sont abîmées et il aurait mieux valu les brûler. Ou alors on les a perdues et ça revient au même. Cela demande un contrôle que je n'ai jamais effectué. Désormais, je détruis le plus

souvent mes œuvres moi-même, c'est beaucoup plus simple. Toutes les fois où j'ai voulu garder, ce fut une erreur.

GILLES COUDERT : Les palissades, par exemple ?

DANIEL BUREN : Les palissades, celles du Palais-Royal, ont été gardées pour une raison simple : elles sont impossibles à refaire. En fait, il faudrait toujours détruire les œuvres, sauf lorsqu'elles sont achetées. Par l'achat, l'œuvre est transmise à d'autres qui prennent la responsabilité de la garder et de la restaurer si nécessaire. En revanche, si je choisis de garder une pièce pour moi, je me décide en fonction de l'œuvre concernée. Par exemple, je ne vais pas détruire aujourd'hui un travail que j'ai fait quand j'avais vingt-cinq ans et que j'ai pris la peine de conserver jusqu'à maintenant ! Ce serait absurde ! Et si je la détruisais, elle serait irrémédiablement perdue. Mais, je peux supprimer une cabane que j'ai faite en 1975 et dont, en plus, je possède les plans, parce que je sais que je peux la reconstruire demain matin ! Dans ce dernier cas, ce n'est pas une œuvre unique, qui dépend de la sensibilité et du geste d'un moment : je peux la démolir et, tout aussi bien, la recréer, et, au final, cette cabane nouvelle ne serait pas plus mal que l'ancienne qui, même bien conservée et respectée, aurait fini par être foutue. Il y a ici tout un processus qui, finalement, est complètement négatif. Si vous voulez garder des choses un peu compliquées – pas des toiles car c'est un peu classique – mais un truc que l'on peut démonter, un grand corridor, une cabane... vous pouvez tout garder. Si ce n'est pas fait d'une façon méticuleuse, si les éléments ne sont pas mis dans des caisses à l'abri de la poussière de l'eau, de l'humidité et de la chaleur, autant dire que tout ce travail que vous faites équivaut à zéro. Vingt ans après, lorsque vous les ouvrirez, vous vous apercevrez que tout est à moitié fichu, parce que ça n'a pas été fait dans les règles de l'art. Pour cela il faut une masse d'argent incroyable et des lieux pour stocker tout ça, des lieux qui sont aujourd'hui hors de prix, introuvables. On rentre dans un processus qui ne m'intéressait déjà pas quand j'avais vingt ans, mais qui aujourd'hui ne m'intéresse plus du tout (*rires*). Je ne suis pas un vrai conservateur, je ne suis même pas un collectionneur, même pas de mon propre travail.

ETUDIANT : Comment réagissez-vous face à l'opinion du public ? Vous aviez parlé de mettre une plaque qui expliquait ce qui se passait sur la place du Palais-Royal.

DANIEL BUREN : Mais il y a une plaque ! Elle y était depuis le début. Elle explique qui a fait quoi. C'est un descriptif. Ceci dit, depuis le tout début, j'avais toujours préconisé que l'on distribue sur place une feuille de papier en plusieurs langues, sur laquelle il y avait le descriptif et une explication pour savoir comment les colonnes marchaient, comment c'était fait. D'ailleurs ce dispositif existe, sauf qu'il n'a jamais été activé. C'est quasiment impossible à obtenir. Lorsqu'on a ouvert le site après les rénovations, on a refait ce papier et il a été distribué. Il y a quatre mois de ça... et, à nouveau, plus de papiers. Ça n'existe déjà plus ! Tout le monde est d'accord, le papier est là, ça ne coûte rien mais... ça ne se fait pas. Dans un endroit pareil, plus que n'importe où ailleurs, ce serait pourtant intéressant, pour beaucoup de gens, presque indispensable même. Il y a plein de gens qui arrivent sur ce lieu qu'on trouve dans tous les guides de la planète, le monde entier se ballade là-dessus... ce devrait être une raison de plus pour qu'il y ait un papier explicatif, c'est presque indispensable. Le public gagnerait du temps à savoir comment c'est construit, par exemple.

GILLES COUDERT : L'œuvre est toujours appelée *Les Colonnes de Buren*, à tel point que sur l'affiche qui est en ce moment placée à l'entrée par le Ministère de la Culture, on peut lire : « *Les colonnes de Buren ne sont pas autorisées aux skateboards* ». C'est le Ministère de la

Culture lui-même qui ne donne pas le vrai titre de l'œuvre ! On pourrait d'ailleurs raconter comment, au départ, la fameuse plaque a été posée par erreur devant la *Pyramide du Louvre*.

DANIEL BUREN : Ils ont d'abord eu du retard pour la poser. On s'est impatienté et on leur a demandé s'ils se moquaient de nous ou quoi ? Ils se sont renseignés tout de suite, parce que eux, de leur côté, ils avaient bien donné des ordres pour la poser. On leur a répondu que la plaque était posée depuis quinze jours. Alors les autres ont demandé : « *Mais vous l'avez mise où ? Il devait y en avoir deux ! On n'en voit aucune !* ». En fait, ils les avaient mises devant la Pyramide. Ils ont dû tout démonter, nettoyer les pierres et même changer celles qui avaient été percées, pour venir mettre les plaques là où elles devaient être !

ETUDIANT : Les œuvres *in situ* sont en interaction avec leur milieu. Lorsqu'il y a des changements au cours du temps, peut-on parler de dégradation ? Ou doit-on, dans certains cas, parler d'altération ? Car en conservation/restauration, on différencie la dégradation de l'altération. L'altération est un changement alors que la dégradation est quelque chose de négatif. Est-ce que vous acceptez les altérations ou bien est-ce que, pour vous, tout est dégradation ?

DANIEL BUREN : Non évidemment, tout dépend quel genre de changement apparaît sur le travail.

ETUDIANT : Les tags qui apparaissent sur vos pièces, comme on l'a vu ce matin, est-ce que cela vous gêne ?

DANIEL BUREN : Les tags ? Oui, il vaut mieux nettoyer. Ce n'est pas fait pour ça. On peut dire qu'il s'agit d'une dégradation. C'est un graffiti. On ne peut pas dire qu'un mur soit fait pour porter un graffiti... quoi que l'on pense des graffitis. De toute façon, c'est aux risques et périls de ceux qui le font. C'est comme si à l'époque où je collais mes affiches sauvages, un publiciste était venu me dire : « *Je vous fais un procès parce que vous ne savez même pas que vous êtes en train d'effacer quelque chose qui coûte X milliers de francs par semaine* » ; et que je me sois défendu en disant : « *Mon travail est plus beau que le vôtre. Je suis un artiste et vous un publiciste* ». Il faut plutôt s'intéresser au sens du geste. Si quelqu'un vient, sans mauvaise intention, coller des affiches, juste pour annoncer que, le soir même, il y a une réunion chez lui ou un machin politique, j'aurais du mal à lui donner raison à priori. Son geste n'a pas de sens profond, et en tout cas, ce serait étonnant que ça arrange le travail. Pour le reste, il faudrait qu'un artiste vive cinq cents ans, pour pouvoir décider de ce qui a arrangé son travail et de ce qui l'a dégradé. Entre altération et dégradation, il n'est pas toujours facile de faire la distinction. Pour un tableau, ce doit être plus facile, et encore... Là aussi, on travaille selon des normes : quand c'est la mode de voir les peintures s'assombrir, ça marche ; mais quand ce n'est plus la mode, il faut tout nettoyer. Par exemple, la [Chapelle Sixtine](#) a été refaite et elle est certainement beaucoup plus proche de l'original aujourd'hui qu'il y a trois cents ans. Je suis sûr que les artistes de cette époque-là étaient extraordinairement fous. Quand ils mettaient un rouge, c'était un rouge ; un rose, c'était un rose et pas cette espèce de confusion chromatique qui fait plaisir à tout le monde. Bon, ça c'est personnel, mais je pense, en plus, que ceux qui ont fait la restauration n'étaient pas des incompetents ! Ils ont bien étudié les couleurs pour retrouver, petit à petit, la chapelle que l'on connaît aujourd'hui, et qui n'a rien à voir avec ce qu'on pouvait en voir jusqu'à la rénovation. Pourtant, quand la restauration a été achevée, qui a fait une pétition en disant que c'était une honte ? Les peintres les plus importants de l'époque : [Andy Warhol](#), [Rauschenberg](#), [Jasper Johns](#) et je ne sais plus quels autres idiots qui ont signé un papier disant que c'était une honte d'avoir osé toucher à la Chapelle Sixtine ! Quand j'ai vu ça, je me suis dit qu'ils étaient vraiment idiots.

D'abord, parce qu'ils se montraient plus conservateurs que les pires des conservateurs – je ne parle pas des conservateurs de musées, je parle des gens qui sont conservateurs. Deuxièmement, parce que, comme par hasard, ils étaient tous américains ! En réalité, ils ne l'avaient peut-être même pas vue ! Cette rénovation, moi, je l'ai vue ! Avant et après. Non seulement c'est le jour et la nuit, mais c'est surtout dix fois plus intéressant aujourd'hui. C'est beaucoup plus proche de ce que la Chapelle devait être à l'origine, alors que ce que l'on voyait avant en était très éloigné. Tout le dit. Toute l'histoire de l'art : on sait que les choses bien conservées sont très colorées. Petit à petit, dans les musées, les tableaux sont devenus des tableaux bistres, bruns, un petit peu salis, même si on voit toujours un petit quelque chose. Voilà un bon exemple d'altération ou de dégradation. À mon avis, la Chapelle Sixtine a bien été rénovée et c'est, avant sa rénovation, qu'elle était dégradée.

GILLES COUDERT : C'est intéressant quand on se souvient qu'Andy Warhol était l'apôtre de la couleur primaire...

DANIEL BUREN : Oui, c'est pour ça que je cite son nom. Ce sont vraiment les quatre ou cinq artistes, non seulement bien connus mais, en plus, réputés pour être des tenants de la nouveauté, qui n'avaient pas peur de peindre avec des couleurs fluo. Ils veulent bien jeter tout le passé à la poubelle, mais dès que qu'une intervention est faite sur des œuvres anciennes, ils disent qu'il ne fallait surtout pas y toucher. Ce qui était ancien et qui était dans la patine d'origine, c'est ça qu'il aurait fallu garder. Je sais aussi que dans votre domaine, ce sont deux points de vue théoriques différents. Soit la patine fait partie de l'œuvre, soit il faut la nettoyer.

ETUDIANT : Vous avez aussi soulevé le problème de l'usure visuelle. Comme vous n'êtes pas partisan de la sacralisation du matériau en soi, enlever une œuvre vous paraîtrait une façon de lutter contre l'usure visuelle ? L'enlever puis la remettre de façon régulière par exemple, afin d'interpeller à nouveau le public ? Étant donné qu'il y a un protocole pour l'installer, il suffirait de suivre les instructions à chaque fois. Du coup, on lutterait contre l'usure visuelle.

DANIEL BUREN : Vous parlez des pièces pour lesquelles on peut faire cela... Dans l'espace public, ce n'est pas évident. Cela pourrait être un projet, mais avant qu'un projet comme celui-là soit accepté... Il faudrait que ceux qui s'en occupent soient vraiment mûrs. Place des Terreaux, à Lyon, par exemple : c'est un concours que j'ai gagné sur la proposition de « *faire une place dans la place* ». Cette place est très grande. Elle très longue aussi. J'ai fait changer de place, c'était le plus dur d'ailleurs, la statue de Bartholdi², une fontaine que j'avais le droit de toucher, mais pas de déplacer. Je pensais que c'était mieux de l'éliminer, mais ça n'était pas possible. Dans mon projet, je l'ai changé d'endroit. Je trouvais qu'elle était très mal située, et que la seule façon de rendre à cette place monumentale un peu d'allure, c'était de prendre cette statue et de la mettre autre part. Je l'ai mise en face du Musée des Beaux-arts³. Maintenant, elle respire, elle est inscrite dans la place, alors qu'avant, elle était comme dans un cul de sac qui bouchait le bout de la place ainsi que l'entrée de la galerie marchande

²Cf. renvoi de notes dans la Conférence de Daniel Buren.

³[Le Musée des beaux-arts de Lyon](#) est situé sur la place des Terreaux, dans une ancienne abbaye de bénédictines, l'abbaye des Dames de Saint-Pierre, édifice classé monument historique et plus connu sous le nom de Palais Saint-Pierre. C'est un musée municipal fondé en 1801. De 1988 à 1998, le musée a connu de grands travaux de rénovation qui ont permis une extension importante des surfaces d'expositions. Réparties sur soixante-dix salles, ses collections embrassent une période comprise entre l'Égypte antique et l'art moderne. La plupart des disciplines artistiques y sont représentées, faisant aujourd'hui du Musée des beaux-arts l'un des plus importants musées français et européen. Des expositions temporaires y sont proposées toute l'année.

– laquelle, d’ailleurs, à cause de ça, avait périclité depuis une centaine d’années. Aujourd’hui, la statue de Bartholdi est au milieu de cette grande place. En sortant du Musée des Beaux-arts, on tombe maintenant nez à nez avec cette sculpture du XIX^{ème} siècle avec les chevaux et le bassin d’eau. J’avais mis, en vis-à-vis, trois portiques. Ces trois portiques avaient leur raison d’être. Ils reprenaient les portes qui sont de chaque côté : la porte de l’Hôtel de Ville, la porte dégagée de la galerie marchande et la porte du Musée. Ces trois portiques n’avaient pas tout à fait la même forme ; ils dessinaient donc une plus petite place dans la place même, le quatrième coin étant constitué par la sculpture-fontaine au milieu de la place. Ils offraient un éclairage permanent pour la nuit. Le seul éclairage que j’avais prévu pour la place était constitué de fibres optiques qui venaient allumer les jets d’eau de la fontaine. Quand la fontaine marchait, cette petite source lumineuse devenait plus intense en se réfléchissant dans l’eau. L’autre éclairage qui aurait dû être permanent même quand la fontaine s’arrêtait, à une heure du matin provenaient des trois portiques. Lorsqu’on voulait utiliser la place pour un événement avec cent mille personnes par exemple, on enlevait ces portiques car ils étaient prévus pour être scellés et descellés. C’était en carbone très léger. Et bien... ils ne l’ont jamais fait ! Cela a toujours été dans le projet, mais ça n’a jamais été fait. A la dernière réunion, ils ont dit : « *Sur la place, quand il n’y a pas d’eau, il n’y a pas de lumière. Il y a un problème, on ne voit rien !* ». Je leur ai répondu : « *Écoutez, s’il n’y a pas d’eau, ça n’est pas de ma faute. Évidemment quand il n’y a pas d’eau il n’y a plus rien, mais je vous rappelle qu’il y a un projet qui n’a jamais été réalisé* ». Je leur ai rappelé le détail du projet que tout le monde avait oublié bien sûr ! Pourquoi ça n’a pas été fait ? A mon avis, c’est parce que, déjà, dès qu’ils s’aperçoivent qu’une maintenance est nécessaire, ça leur semble au-dessus de leurs moyens : déplacer et remettre des choses, c’est très compliqué pour eux à mettre en œuvre, et même à faire accepter. Dans ce cas précis, le principe avait bien été accepté... Mais il n’a pas été mis en place ! Donc, pour en revenir à votre question de l’usure visuelle, je pense qu’il est possible, dans un musée, de faire une œuvre absolument précise, qui bouffe une salle entièrement ou qui ne la bouffe pas *ad vitam aeternam*. On démonte tout, on laisse ça pendant trois ans ou dix ans, puis on la remet. Et puis, cinq ou dix ans plus tard, on remet de nouveau cette chose dans cette salle très spécifique, qui serait, du coup, l’œuvre en question. Dans un musée, même si ce n’est pas facile, c’est beaucoup plus probable et acceptable. Dans l’espace public, c’est beaucoup plus difficile. On retrouve l’histoire des drapeaux : quand on pense qu’ils n’arrivent pas à changer de simples drapeaux.... Et pourtant, pour un tas d’autres choses, ça marche. Quand vous transformez tous les Champs Élysées et la Place de la Concorde pour le 14 juillet pour deux heures, ça marche, comme par hasard. Ça marche tous les ans, et pourtant ce n’est pas rien ! Il faut faire en sorte qu’aucune des œuvres alentour – ni l’obélisque, ni les fontaines – ne soient abîmées, que des dizaines de milliers de gens puissent passer par là, et que tout soit quasiment enlevé le lendemain matin !

Quand on veut, on peut ! Il y a tout de même un exemple où ça peut marcher – il y en a plusieurs bien sûr, mais parmi eux, l’un de mes travaux. C’est une idée formidable et ils sont les premiers à avoir fait ça dans la ville de Turin : ils choisissent dix ou quinze artistes chaque hiver, depuis près de vingt ans, et ils leur commandent les éclairages et lumières de la ville pour trois mois. Cela a beaucoup plu dès la première année. Du coup, ils ont acheté deux œuvres sur les dix commandées... et chaque année ils remettent en place tout ce qu’ils ont acheté. Aujourd’hui, ils ont une collection extraordinaire de pièces qui ont été faites spécialement pour la ville, pour des rues, des places et par des gens très différents les uns des autres. Les œuvres cohabitent particulièrement bien, parce qu’il s’agit de choses visibles uniquement la nuit. L’opération revient tous les ans mais n’est pas permanente, puisque qu’elle ne dure que trois ou quatre mois. J’ai souvent cité Turin comme un exemple à suivre pour les villes qui voudraient se constituer une collection très intelligente. Les élus des villes

feraient plaisir à tout le monde et ils ne prendraient même pas de risques puisque les gens savent que si la pièce est nulle, elle disparaîtra deux mois plus tard. Ainsi, ils créent une collection acceptée par le plus large public, qui ne cesse de s'enrichir, qui n'encombre pas la ville toute l'année et qui ne risque pas de provoquer l'usure du regard. Même les gens qui connaissent et apprécient les œuvres pourraient s'en lasser à la longue : en retirant les pièces pour les représenter, ils sont toujours contents de les revoir et on évite ce phénomène d'usure.

GILLES COUDERT : Est ce qu'on ne peut pas parler de l'appropriation de la pièce par le public ?

DANIEL BUREN : Tu veux parler de la pièce de Turin. Je pense qu'une pièce publique marche quand les gens se l'approprient. Une pièce publique dont les gens ne veulent pas c'est, soit une rue où l'on ne va plus, soit une place sur laquelle on ne s'arrête jamais. Une pièce publique qui ne marche pas, c'est n'importe quoi n'importe où. Les gens n'y vont pas, ne regardent plus. Quand il y a eu la grosse bagarre au Palais-Royal, j'avais osé dire ça. Quand le nouveau gouvernement a essayé de tout enlever puis, quelques temps après, de tout garder, je n'ai jamais voulu signer un seul papier. J'avais dit au nouveau ministre qui s'appelait Léotard : *« C'est très simple, vous ne savez pas mieux que moi, et même moins bien que moi, si cette pièce est bien ou pas. Aucun de vous, ni personne, ne sait si le public – vous parlez toujours du public que je ne connais pas – si le public peut s'y intéresser. La pièce est très originale par rapport aux œuvres publiques habituelles. Qu'elle soit acceptée, acceptable, ou pas, il n'y a aucun précédent pour le dire, ni d'exemple pour s'y référer. On ne le sait pas tant que ce n'est pas fait. Moi, je suis prêt à vous demander de finir sa construction et si ce lieu – qui en plus est un lieu fermé dans Paris et pas une place ouverte que l'on traverse – si ce lieu est totalement déserté pendant plus d'un an – disons deux ans pour être généreux –, je serais le premier à vous demander d'y remettre un parking et de tout détruire »*. Et a posteriori, je pense réellement qu'une place complètement désertée par le public, c'est un endroit qui ne fonctionne pas. Très souvent, il finit par s'y passer des choses pas très claires. Si personne ne va dans un endroit qui n'est pourtant pas excentré, c'est que ce n'est pas véritablement un lieu dans la ville.

GILLES COUDERT : Il suffit d'y aller filmer cinq minutes pour voir que les gens se sont appropriés l'espace et tous les détracteurs ont dû se faire à l'idée qu'il s'agit d'une place populaire et qui marche.

DANIEL BUREN : C'est même un exemple extrême à tous les niveaux. Avant la pièce, ce lieu, qui était un des plus beaux de Paris, était totalement déserté tellement il avait été saccagé. Dans cette cour d'honneur, il y avait trois cents voitures dans la journée, et cent cinquante la nuit. A part les mères de famille, personne n'allait dans le jardin. Toutes les boutiques qui étaient au Palais-Royal, côté du jardin, avaient été transformées en bureaux, à part deux d'entre elles dont les fenêtres étaient occultées. Dans les trois ans qui ont suivi l'installation des *Deux plateaux*, les bureaux ont été dégagés. Aujourd'hui, il n'y a plus que des boutiques. Il y a aussi un nouveau restaurant où il y a toujours un monde fou, et la cour d'honneur, qui était un parking en plein air, est aujourd'hui noire de monde. Donc, il y a eut un changement ! Ce n'est pas parce que c'est moi qui l'ai fait, mais il est évident que l'installation des *Deux plateaux* a tout changé. Même dans un lieu qui, a priori, n'avait pas besoin de ça. Au XVIIIème siècle, c'était un lieu extrêmement vivant, jusqu'à la Révolution où c'était devenu un lieu de bataille et de duels ; au XIXème siècle, c'était un lieu de loisirs, avec des courtisanes, des boîtes de nuit, etc. Ça a toujours été vivant jusqu'aux années 1920, où l'on a transformé d'ailleurs la cour en centrale d'électricité ! C'est dire à quel point on s'en

foutait ! Il n'y avait personne à l'époque pour s'élever contre le fait de mettre une centrale électrique en plein milieu de la cour d'un des plus beaux palais XVIIIème de la ville ! Enfin bon, tout ça pour dire qu'un lieu déserté est un lieu qui ne marche pas.

GILLES COUDERT : Il est important de dire aussi que la fontaine de Bartholdi de la Place des Terreaux à Lyon, que l'on ne pouvait pas déplacer, n'avait jamais été prévue pour cette place-là. Elle était destinée en fait à Bordeaux où elle n'a jamais été posée ! Pour finir, ils l'avaient posée au bout de la Place des Terreaux. Et bien sûr elle était devenue la fontaine intouchable. L'histoire des lieux nécessite une relecture permanente. Le Centre Pompidou par exemple, c'était la pustule dont personne ne voulait, alors qu'aujourd'hui c'est un bâtiment sanctuarisé. C'est toujours très intéressant de voir comment c'est digéré, en très peu de temps en plus, quarante années.

ETUDIANT : Tout à l'heure, vous parliez des chefs-d'œuvre, je n'ai pas trop compris lorsque vous parliez de vingt chefs-d'œuvre, etc.... Est-ce que vous considérez que toutes vos œuvres sont des chefs-d'œuvre ?

(Rires)

DANIEL BUREN : Des chefs-d'œuvre ? Oui !!!

ETUDIANT : Quels sont les critères des chefs-d'œuvre ?

DANIEL BUREN : Non, ce que je disais, c'est qu'il est rare qu'il y ait des chefs-d'œuvre. Si on fait appel à vingt artistes pour réaliser une œuvre dans la rue, ça serait tout de même un miracle absolu qu'il y ait vingt chefs-d'œuvre !

ETUDIANT : C'est quoi pour vous un chef-d'œuvre, alors ?

DANIEL BUREN : Ah ben je n'en sais rien.

(Rires)

DANIEL BUREN : Mais en tout cas, vingt chefs-d'œuvre en même temps, ça n'est pas possible ! Vingt chefs-d'œuvre d'un coup, par vingt personnes différentes, à mon avis, c'est totalement impossible à obtenir. Un chef-d'œuvre, c'est quoi ? C'est quelque chose de très remarquable disons, pour ne pas aller plus loin. Ce n'est pas une chose moyenne. Ce n'est pas un machin qui se casse la gueule. Ça peut être quelque chose comme un [Mondrian](#), un [Matisse](#). On peut dire que ce sont deux chefs-d'œuvre mais ils n'ont rien à voir ensemble. En tout cas, on peut dire qu'on est en face de quelque chose de tout à fait exceptionnel.

QUESTION : Mais c'est très subjectif quand même ?

DANIEL BUREN : On peut toujours dire que c'est de la merde mais bon... si mes deux exemples sont de la merde, je voudrais savoir ce qui est bien, alors ? Mais ce ne sont pas les deux seules œuvres que je trouve bien. En tout cas, ce que je veux dire c'est qu'il n'est pas possible que vingt personnes donnent en même temps le meilleur de leur travail. Il y a toujours des critères, avec un jury qui va choisir. Qu'il s'agisse de vingt personnes différentes ou d'une seule, il ne s'agit pas de prendre Tartempion uniquement parce qu'on aime bien son travail.

ETUDIANT : Doit-on mettre en avant le côté visuel et tout ce qui touche à nos sens, ou doit-on mettre en avant le concept, l'idée ?

DANIEL BUREN : Dans les arts visuels, ce n'est pas comparable.

VÉRONIQUE MORI : Ce fameux jeu de cartes que vous présentiez au début du film que nous avons vu ce matin, était peut être une sorte de réponse : il y avait les clowns, les suiveurs et puis ce qui faisait rupture.

GILLES COUDERT : Cassure.

VÉRONIQUE MORI : Cassure, voilà.

DANIEL BUREN : L'histoire justement des cassures était de montrer qu'il ne peut pas y avoir un seul critère qui vaille pour tout le monde. C'était peut-être plus le cas dans l'histoire de l'art jusqu'au XXème siècle. Toutes ces notions de beauté qui, aujourd'hui, ont disparu... La notion a disparu, les artistes ne s'y intéressent et ne s'y réfèrent plus. Ils n'en parlent même plus. Il n'empêche que le XXème siècle est certainement l'un des siècles qui a créé le plus de beauté et cette beauté a complètement changé la notion même de beauté à travers le monde. Lors d'une exposition, les gens disent souvent : « *C'est beau* » ou « *C'est pas beau* ». Le terme n'a été banni à aucun moment. Dans le même temps, on sait que la beauté a été le critère absolu de tout l'art – occidental en tout cas – jusqu'à la fin du XIXème siècle ; et ce n'est plus du tout le cas aujourd'hui. Il y a des glissements, comme ça. Et cela concerne aussi les médiums employés : pourquoi certains ont-ils disparu ? C'est parce que, dans le passé aussi, le critère de beauté était formé sur des canons. Le grand travail des artistes qui innovaient, c'était de fiche en l'air les canons. Ils passaient d'un canon à un autre, ils étaient toujours en train de remettre en question les critères. Une œuvre joue à la fois sur le visuel, sur l'idée, sur la sensibilité, sur le rapport au lieu dans lequel elle peut être faite – encore que ce soit très peu souvent le cas. Ce n'est pas seulement un plaisir esthétique. S'il n'y a que ça, on sait bien que ça ne peut pas tenir le coup. Dans certaines recherches, surtout celles qui ont été faites dans les dernières quarante années, certains artistes ont poussé très loin la suprématie des idées sur le résultat. On sait malheureusement que, parfois, des idées très intéressantes ont produit des résultats décevants qui ont très vite été boulotés par des idées moins intéressantes, mais qui ont produit des résultats visuels plus convaincants. Qu'est-ce qui fait la différence entre, par exemple, une pièce cubiste de [Picasso](#) et une autre d'André Lhote⁴ ? Ça se voit très vite. Il y en a une qui peut être un chef-d'œuvre et l'autre qui est une merde. Et il y en a un qui est un théoricien, André Lhote, qui a parlé toute sa vie du [Cubisme](#) ; et un autre qui n'en a quasiment jamais parlé mais qui l'a fait. Autrement dit, il y en avait un qui avait les idées et les dons plastiques pour remuer le monde de l'art ; et l'autre qui n'était pas bête, mais qui faisait de la peinture en-dessous de zéro. On peut même prendre mieux que ça comme exemple : prenons, dans la période cubiste, [Braque](#) et Picasso, qui sont à ce moment-là presque frères jumeaux dans la production, et Juan Gris⁵, qui certes n'est pas un artiste de dernière catégorie – mais la différence entre les deux premiers cités et lui est gigantesque. Certains artistes sont arrivés à remettre en question de façon théorique la place de

⁴ [André Lhote](#) (1885-1962), peintre français cubiste, théoricien de l'art et enseignant. Très en phase dès ses débuts, avec le mot d'ordre du « tout décoratif » de l'[Art nouveau](#), il gardera jusqu'à la fin ce goût pour la décoration. C'est dans cet esprit qu'il exécute les peintures murales de la Faculté de Médecine de Bordeaux.

⁵ [Juan Gris](#), de son vrai nom José Victoriano Carmelo Carlos González-Pérez (1887-1927), était un peintre espagnol qui vécut et travailla en France à partir de 1906. [Gertrude Stein](#) reconnaît que Gris « *était la seule personne que Picasso aurait volontairement éliminé de la carte* ».

l'histoire de l'art ou la façon de faire une peinture ; et d'autres ont changé radicalement la peinture, mais n'ont pas eu le tonus suffisant pour que les deux marchent en même temps aussi bien. Je préfère faire ce type de comparaison entre des choses qui ont des ressemblances formelles, plutôt que dire simplement que « *Mondrian c'est très bien* ». Après, il y a des critères tout à fait personnels, même s'ils sont complètement évidents. C'est dans le même moment, que Mondrian fait l'œuvre qu'on lui connaît et que Balthus⁶ fait l'œuvre qu'on lui connaît également. Comment les mettre sur le même niveau ? C'est impossible, il y en a un qui est quasiment de son époque et qui nous fait des petits machins rigolos – qui d'ailleurs n'avaient aucun succès. Mais, on a deux poids, deux mesures. Et dans un musée, on passe d'une salle Mondrian à une salle Balthus, d'un tableau de Mondrian à un tableau de Balthus. Il y a tout de même une différence d'acuité, de pensée. C'est troublant. On peut avoir une opinion et dire que les deux tableaux sont bien. Il y en a un où on voit un petit bonhomme et une petite bonne femme, assis l'un à côté de l'autre ; et puis l'autre où se trouve une bande verticale bleue et une bande verticale rouge. Mais ça ne va pas très loin de dire ça. Après, il y a une opinion qui va se forger. Ce que je veux dire, aussi et surtout, c'est que si l'on agit dans le domaine de la peinture, il y a forcément un moment où l'on doit faire des choix.

ETUDIANT: Justement, on se demandait comment vous choisissiez les couleurs ?

DANIEL BUREN : Les couleurs ? Justement, je ne les choisis pas. C'est très difficile de répondre, mais je peux le faire théoriquement. J'ai toujours dit que je ne voulais pas les choisir et j'ai eu recours à plein de subterfuges pour ne pas les choisir – tout en disant toujours que la couleur est ce qu'il y a de plus important. Je n'ai jamais voulu rentrer dans la couleur par le biais de la sensibilité ou du scientisme. D'abord, je n'y crois pas et en plus ça ne m'intéresse pas du tout. J'ai toujours abordé la couleur d'une façon froide, même si, par définition, l'ensemble des couleurs ne l'est pas. Je disais tout à l'heure que, lors des expositions dans cette galerie d'Anvers, c'est la galerie qui a choisi la couleur : c'est parce que le choix des couleurs, qu'on le veuille ou non, traduit un goût, une sensibilité. Je voulais essayer de travailler avec une gamme de couleurs qui ne soit pas celle que je serai allé naturellement choisir. Après, il y a eu le papier. Quand je faisais imprimer le papier, je faisais choisir les couleurs par l'imprimeur. Je disais que je voulais cinq couleurs, par exemple. Et je me retrouvais avec cinq couleurs. Parfois, il y en avait une ou deux que je ne pouvais pas voir en peinture, mais je me mettais à travailler avec ça aussi – c'est le jeu que j'avais voulu. Quand j'emploie plusieurs couleurs, elles sont toujours, par exemple, dans l'ordre alphabétique du pays dans lequel je travaille. Elles ne sont jamais mises dans un ordre issu de mon goût personnel.

ETUDIANT: Et la question de la lumière dans votre travail ?

DANIEL BUREN : Je préfère travailler avec la lumière du jour. Ça rejoint la couleur, d'ailleurs, mais la lumière du jour est certainement celle que je préfère, que ce soit dehors ou à l'intérieur. C'est très difficile, voire frustrant, de travailler dans des musées où il n'y a pas de lumière du jour – ce qui est de plus en plus le cas d'ailleurs. Je peux alors jouer avec la lumière électrique, mais c'est quelque chose qui fait vraiment partie du travail.

⁶Balthus, de son vrai nom Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001), est un peintre figuratif français d'origine polonaise. « *La meilleure façon de commencer est de dire : Balthus est un peintre dont on ne sait rien. Et maintenant, regardons les peintures* », telle est la réponse laconique que le peintre adresse à la [Tate Gallery](#), qui, organisant une exposition de ses œuvres, souhaitait également agrémenter le catalogue de quelques éléments biographiques.

ETUDIANT: Si vous deviez citer un artiste contemporain, lequel choisiriez-vous ?

DANIEL BUREN : Dans les bons – il y en a quand même beaucoup – je ne sais pas et puis cela dépend un peu du domaine aussi. Est-ce que je peux comparer un vidéaste avec un peintre ? Quand on me dit que Bill Viola⁷ est mieux que Robert Ryman⁸, qu'est-ce que je peux répondre à ça ? Comment les comparer, sauf à les exclure ? Ou alors, il faut être un historien de l'art et se livrer à des comparaisons froides et méticuleuses. Mais, de là à dire lequel est le mieux... L'art se présente comme quelque chose que l'on voit tous les jours, mais que l'on n'oserait pas faire. C'est comme organiser un match de boxe entre un champion de vélo et un tennisman ! Qu'est-ce que ça donnerait ? Rien, on le sait d'avance, ce serait complètement ridicule. Or, n'importe quelle exposition de groupe d'artistes, c'est ça. On met tout en même temps et on pense qu'ainsi on va voir l'art d'aujourd'hui.

GILLES COUDERT : Bon. Il n'a pas répondu, mais la réponse est Boltanski⁹ ! C'est ça, non ?

(Rires)

DANIEL BUREN : Tu as tout à fait raison. C'est plus facile de dire quel est le plus mauvais.

(Rires)

ETUDIANT : Pouvez-vous citer un ou deux organisateurs d'exposition que vous appréciez ?

DANIEL BUREN : En général ce sont eux qui sont les plus dangereux. Je ne sais pas s'il y en a qui soient bons ou mauvais. Mais, à mon avis, ceux qui laissent en général un petit peu d'espace aux gens qu'ils invitent, même s'ils les ont sélectionnés, sont meilleurs que ceux qui essaient de faire dire ce qu'ils veulent aux artistes qu'ils ont choisis. Il faut savoir, par exemple, que beaucoup de ceux qui organisent des expositions le font dans l'optique d'éditer un livre. J'ai toujours été très soupçonneux vis à vis des organisateurs d'expositions, parce qu'en fait, ils réduisent les artistes à presque rien. Il faut vraiment se méfier et faire le tri entre ceux qui proposent une exposition qui a du sens et ceux qui veulent démontrer je ne sais quoi. Il y a des expositions que je trouve fondamentalement stupides, comme par exemple une exposition sur tout ce qui est noir. Il y en a dix par an comme ça ! Dans ce cas, les organisateurs prennent qui bon leur semble, parce qu'il est assez facile de trouver quarante mille artistes qui ont fait un jour quelque chose de noir. Il y a ensuite ceux qui veulent développer un thème, mais qui incluent n'importe qui dans le thématique : du coup, il y a des artistes qui se retrouvent là sans trop savoir pourquoi ! Les organisateurs d'exposition qui ont cette tendance-là sont très mauvais et il faut y faire très attention. Il y a aussi le commissaire d'exposition qui se prend pour un artiste – j'en parlais déjà en 1972 – et qui devient du coup le seul artiste de l'exposition. On est manipulé à l'infini. On fait dire

⁷[Bill Viola](#) est un artiste américain né en 1951 qui s'est principalement illustré par la création de monumentales installations et par ses performances dans lesquelles la vidéo occupe une place importante.

⁸[Robert Ryman](#) est un artiste américain, né en 1930, dont l'œuvre s'identifie aux mouvements des œuvres monochromes. La plupart de ses œuvres sont des variations autour de la couleur blanche et sont peintes sur des toiles ou surfaces en métal.

⁹[Christian Boltanski](#), né en 1944, est un plasticien français, qui se définit lui-même comme photographe, sculpteur et cinéaste et comme peintre bien qu'il ait abandonné ce support depuis 1967. Boltanski est aujourd'hui reconnu comme l'un des principaux artistes contemporains français. Il intègre à son œuvre des éléments de sa propre biographie, réelle ou imaginaire, qui, du coup, devient le thème principal de son œuvre.

aux œuvres des artistes ce que l'organisateur de l'exposition a envie d'en dire ! Dans de tels cas, le rôle de l'artiste est, soit de ne pas y aller, soit de rentrer dans la critique dure. Sinon, cela signifie que la production artistique, à moyen terme, est foutue. Elle ne veut plus rien dire, à partir du moment où ce sont les commissaires d'expositions qui disent ce qu'est l'art. Ce n'est pas leur rôle. Mais ils peuvent être indispensables aussi : il y a peu d'artistes qui ont envie de réunir, autour d'eux, quinze autres artistes pour faire une exposition. C'est tout un métier, toute une organisation, plein de contraintes administratives. Il n'y a pas un artiste sur cent qui ait envie de se coltiner ce travail. Il y a eu l'exemple d'un artiste comme Kawamata qui a fait cette exposition, cette grande Triennale. Il a arrêté de travailler pendant plus d'un an pour ne faire que ça. C'était la seule façon d'y arriver. Moi-même, j'ai organisé des expositions avec vingt personnes. C'est faisable, mais ça prend beaucoup de temps. Pour organiser une exposition internationale d'envergure, il faut compter au minimum un à deux ans, à temps complet. Lorsque Kawamata a fait ça, il a abandonné toutes ces expositions personnelles pendant plus d'un an, et il a bien fait d'ailleurs. Si c'est l'artiste qui fait ce gros travail, on ne peut pas le critiquer. S'il se prend pour un artiste, et bien il a raison, puisque c'est un artiste ! Mais quand ce n'est pas le cas, il faut se méfier, car les artistes sont relégués au rôle de figurant. Dans le cas de Kawamata, ce qui était tout à fait remarquable était le fait que l'exposition n'était pas dans la veine de son discours artistique habituel.

GILLES COUDERT : C'était sa démarche, mais pas son discours.

DANIEL BUREN : Voilà, ce n'était pas du tout son discours. Il n'essayait pas de démontrer que ceux qui travaillent comme lui sur l'éphémère, l'utilisation d'un lieu, étaient ses artistes favoris... pas du tout. Son esprit de recherche était relativement objectif. L'exposition avait de l'allure, d'autant plus – en tout cas en ce qui me concerne – qu'on voyait des œuvres rarement exposées ailleurs.

GILLES COUDERT : Parce qu'il était dans la prospective et non pas dans l'illustration d'un propos.

DANIEL BUREN : Ce que je veux dire c'est qu'un artiste n'est pas forcément le mieux placé pour organiser une exposition, mais que même s'il le fait, c'est tout de même moins embêtant que lorsque un commissaire fait l'artiste.

GILLES COUDERT : Et c'est sur cette constatation sans appel, que nous nous séparons pour cette fois-ci !

