D'une exposition à l'autre : chroniques de travaux in situ de Daniel Buren [1]

Laurence Corbel

---

1 Tournés au centre Pompidou en 2002 et au musée Guggenheim de New York en 2005, les documentaires dont il sera question [2] montrent les différentes étapes du montage de deux expositions de Daniel Buren, *Le musée qui n'existait pas* et *The Eye of the Storm*, et donnent, à travers les commentaires qui les accompagnent, un récit de la genèse des œuvres qui ont été présentées dans ces lieux.

2 Si ces « installations » temporaires sont qualifiées d'œuvres, ce terme ne leur convient qu'au sens où étymologiquement l'œuvre est *opus,* c'est-à-dire travail, activité. C'est d'ailleurs la notion de « travail » qui est privilégiée par Daniel Buren pour qualifier une démarche qui redéfinit les relations entre la conception du projet et sa réalisation : si l'importance de la dimension plastique de l'œuvre empêche d'assimiler le travail de Daniel Buren à l'art conceptuel, il reste que celui-ci partage avec ce mouvement artistique non

l'équivalence mais la séparation entre la conception de l'œuvre et sa réalisation matérielle, ce qui signifie que la conception du projet est antérieure à l'exécution. Pour autant, comme le précise Buren, le travail « n'est ni programmatique, ni systématique [3] ». Ajoutons, et c'est là aussi une différence avec certains artistes conceptuels, qu'il refuse de déléguer la réalisation de ses œuvres : quand il ne peut en assurer seul l'exécution et qu'il doit faire appel à des assistants, Daniel Buren tient à participer à la réalisation de ses œuvres, ne serait-ce que parce que c'est le seul moyen de « garder l'œil sur son travail » et sur les conditions d'exposition des œuvres. S'il a pris ses distances avec la notion de création, dont ses textes publiés dans les années 1970 faisaient une critique virulente, c'est donc davantage par refus de la figure de l'artiste héroïsé qu'elle implique souvent [4] que par rejet d'un travail sur des matériaux.

3 Ces films donnent donc à voir un travail *in situ* qui consacre une nouvelle poïétique, celle d'un art qui n'est pas tant création d'objets que reconfiguration de l'espace muséal : indexées sur l'architecture des musées, les « œuvres » de Daniel Buren, conçues et réalisées sur le lieu même où elles sont exposées, transforment le regard du spectateur, lui proposent une nouvelle lecture des lieux. Ce n'est pas seulement le statut de l'œuvre qui se trouve modifié par ce nouveau procès de création, c'est aussi celui de l'artiste qui devient presque un homme de chantier. Comme celui d'autres artistes, mais d'une façon qui lui est spécifique, le travail de Buren renouvelle une certaine figure de la création (celle qui renvoie à la conception romantique de la création solitaire guidée par l'inspiration ou le génie et confinée dans l'espace de l'atelier) en même temps qu'il

renoue avec une autre figure héritée de la tradition, celle de l'artiste chef d'atelier de la Renaissance.

4 Ces documentaires nous ouvrent ainsi les coulisses de la genèse d'un travail artistique qui s'apparente davantage à un chantier de construction où sont réunis différents corps de métiers – architectes, techniciens spécialisés, conservateurs – qui opèrent sous la conduite de l'artiste. Loin des gestes attendus de la création, emprunts de virtuosité et rapportés à une puissance expressive, les interventions qui sont filmées se limitent ici à l'exécution de tâches peu spectaculaires – montage d'échafaudage et de panneaux, collage de bandes ou de gélatines, peinture de cloisons – le plus souvent déléguées aux techniciens ou aux assistants même si l'on voit aussi Daniel Buren mettre la main à la pâte [5] . La caméra, qui révèle l'extrême précision et la grande minutie de ces gestes, dévoile des détails en apparence insignifiants qui contribuent autant à la réussite de l'œuvre que les éléments architectoniques qui accaparent d'abord notre regard. Des vues d'ensemble des œuvres aux plans rapprochés qui cadrent des détails, on voit l'artiste et ses assistants confrontés à des problèmes qui sont autant d'ordre technique (régularité de l'espacement des bandes – 8,7 cm exactement –, ajustement des miroirs sur l'échafaudage) qu'esthétique (choix des couleurs ou des matériaux) : si les décisions finales reviennent à l'artiste, on le voit aussi solliciter l'avis de son équipe quand il faut trancher entre différentes possibilités. Il arrive aussi que l'artiste s'en remette au hasard : c'est le cas à Beaubourg, comme souvent lorsqu'il choisit ses couleurs.

5 Les films restituent ainsi, plutôt qu'un acte de création solitaire, des actes qui s'organisent selon les étapes d'un processus qui va de la conception du projet sur des croquis, des photos montages à sa réalisation, en passant par son adaptation aux contraintes techniques et institutionnelles du lieu. Soumise aux exigences d'une planification temporelle assez stricte, la « fabrication » de l'œuvre voit ses marges d'improvisation restreintes même si, comme on va le voir, elles ne sont pas absentes.

6 Comment ce travail *in situ* infléchit-il la forme de ces films ? Bien qu'ils témoignent de partis pris différents – l'un vise la captation d'un *work in progress* tandis que l'autre le met en scène – et proposent un éclairage à chaque fois singulier de l'œuvre de Buren, ces documentaires présentent des convergences dans leur façon de restituer ce travail.

7 Avec l'art de Buren, le cinéma se trouve confronté aux mêmes questions que celles qui se posent à tout projet cinématographique qui vise à restituer l'acte de création, mais cet art *in situ* pose aussi des problèmes spécifiques, particulièrement dans le rapport au temps et à l'espace, dans la relation qu'il instaure avec les contraintes du lieu et, enfin, dans la façon dont il interroge le statut du film. S'il faut inventer une forme à chaque fois adéquate à l'œuvre et à la démarche de l'artiste, il s'agit de montrer ici comment le travail de Buren informe et travaille l'« œil documentaire ».

8 L'architecture des lieux constitue, comme toujours chez Buren, le point d'ancrage des œuvres qu'il a présentées lors de ces deux

expositions. Leur échelle monumentale s'affronte aux limites inhérentes à l'image : il a ainsi fallu choisir les plans et les mouvements de la caméra les plus appropriés à l'espace tel qu'il a été redessiné au Centre Pompidou par Buren dans une grille composée de soixante-dix cellules. Cette structure en damier rend difficile la restitution des effets qui accompagnent la déambulation du spectateur et sa progression dans ce labyrinthe : les travellings qui traversent des cellules laissent apercevoir, dans les ouvertures, des perspectives sur les autres cellules du labyrinthe.

9 Dans l'impressionnante architecture du musée de Frank Lloyd Wright, Stan Neumann a pris soin d'éviter que la caméra ne soit réfléchie par les miroirs. Il a également fallu compter avec l'aplatissement sur l'écran du volume des courbes de la rotonde centrale accentué par les phénomènes de réflexion, et le cadre horizontal peu adapté à cette pièce verticale installée dans la hauteur du bâtiment a constitué, parmi d'autres, une difficulté : les mouvements de la caméra – travellings circulaires qui suivent la rampe de la spirale et succession de plans en plongée et contre-plongée dans la spirale qui montrent l'échafaudage recouvert de miroirs – même s'ils produisent un effet esthétique heureux, se sont d'abord imposés comme des réponses appropriées aux problèmes posés par la mise en image de cette pièce monumentale.

10 La complexité de ces installations est telle que, en dépit des images et des explications qui sont données, il n'est pas aisé de se les représenter – et cela vaut même si l'on connaît bien les lieux : la reconfiguration de l'espace, les effets de dédoublement et de

fragmentation, le renversement des proportions produits par ces « objets » architecturaux rendent difficile sinon impossible une compréhension du dispositif.

11 Le paradoxe et l'intérêt du film de Stan Neumann résident précisément dans la tension qui existe entre sa visée explicative – les commentaires d'une voix off ou de l'artiste accompagnent souvent l'image – et l'expérience qu'il donne de cette perte des repères au point que, pour le spectateur, ce décalage entre les images qui perturbent sa perception et le commentaire qui tente de les rendre intelligibles produit un effet d'étrangeté qui renforce le trouble perceptif plutôt qu'il ne le résorbe. Faut-il y voir le signe de l'échec du film à restituer ces œuvres *in situ* ?

12 Le travail de Buren pose en effet la question du statut de ces films. De prime abord, on serait enclin à penser que le cinéma pourrait constituer pour cet art spécifique un moyen de garder trace d'une œuvre vouée à disparaître, de la documenter et de constituer une mémoire de sa genèse. La séquence du *crush test* au musée Guggenheim destinée à vérifier la résistance des miroirs aux chocs peut d'ailleurs se lire comme une anticipation de la disparition de l'œuvre : la caméra filme, dans les morceaux brisés d'un miroir, les reflets d'une œuvre disloquée qui fait écho aux images que la surface réfléchissante renvoie de l'architecture du musée, et figure aussi la destruction prochaine de l'œuvre dont les matériaux sont destinés à être recyclés.

13 C'est en partie en raison de ce caractère éphémère que Daniel Buren manifeste une défiance à l'égard des techniques de

reproduction des œuvres : les œuvres disparues, les reproductions tendent fatalement à suppléer cette absence. Pourtant, comme le dit Benjamin, « à la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve [6] ». Buren prend soin de marquer la distance qui sépare l'œuvre de l'original [7] et de prévenir, par de nombreux avertissements, le risque de réification ou de trahison auquel la photographie comme le film exposent ses travaux qui font de la présence du spectateur dans l'espace de l'œuvre une donnée constitutive de l'expérience esthétique. Ainsi, on peut imaginer (même si Buren ne s'est pas prononcé sur ce sujet) que les films les plus conformes à l'esprit de son travail seraient ceux qui fournissent les indices de leur écart avec l'original, ceux qui ne cherchent pas tant à restituer l'œuvre qu'à mettre en évidence la spécificité de ce *medium* qu'est le film.

14 De ce point de vue, la question de la restitution du temps de la « création » pourrait bien offrir une garantie contre cette confusion. Si le temps est, comme l'affirme Bergson, une donnée essentielle de la création [8], alors filmer la création, c'est filmer du temps. Comment rendre ce processus inséparable de sa durée propre, durée irréductible à celle du format d'un film documentaire ? Filmer du temps, c'est le modeler : agir par exemple sur la vitesse de défilement des images, sur l'allure du mouvement des êtres et des choses reproduites par le film, travailler non seulement le défilement mais aussi l'enchaînement des images dans le temps. Le film tourné au Centre Pompidou suggère ce temps incompressible de la fabrication de l'œuvre par deux séquences de

plans accélérés du montage des cimaises produisant un effet de contraction du temps sans pourtant effacer les étapes de la progression du chantier. La reconstitution que ces films proposent du processus de création donne aussi forme à ce temps de la création à travers les choix que font les réalisateurs de filmer ou de ne pas filmer, de garder au montage certaines séquences et d'en supprimer d'autres.

15 Mais il y aussi des moments du processus de création qui résistent à la captation filmique : comment en effet restituer cette phase essentielle de la gestation de l'œuvre qu'est la conception, comment donner à voir la naissance des idées, le travail de la pensée plastique, de ses avancées, ses hésitations, ses repentirs avant qu'elle ne se matérialise dans les croquis, les esquisses préparatoires, les maquettes, avant qu'elle soit matière, couleur et forme et se mette à l'épreuve du lieu et de ses contraintes ? Le discours de l'artiste, auquel les deux documentaires accordent une place centrale à toutes les étapes de la réalisation de l'œuvre, vient certes tenter de suppléer cette pensée, ces idées prises dans les plis de la réflexion qui se dérobent à toute visibilité. De ce point de vue, l'atout de ces films documentaires tient à la façon dont ils articulent images et commentaires, à la manière dont ils conjuguent les composantes visuelles et sonores pour restituer la genèse de l'œuvre : il s'agit alors de montrer ce qu'on ne peut dire et de dire ce qu'on ne peut montrer, et de donner à entendre le fond sonore de ce travail *in situ* : si le silence ainsi qu'une attitude recueillie et concentrée entourent le plus souvent la création dans les nombreux extraits de films que nous avons découverts au cours

de ces rencontres, la bande sonore est ici souvent saturée par les bruits des scies, des marteaux ou du choc des matériaux et le travail de l'artiste est souvent suspendu par les questions des techniciens ou des sonneries de téléphone.

16 Pour revenir à ce moment solitaire de la conception du projet, on constate, à différentes reprises et dans les deux films, que les explications de Buren tournent court : « Je ne sais pas pourquoi j'ai fait ça » répond-il, « ne me demandez pas pourquoi j'ai choisi cette couleur », conclut-il après avoir amorcé une tentative d'explication. Témoignages de l'irréductibilité du visuel au discursif et de la résistance des œuvres au discours, ces remarques confirment ce que l'artiste a souligné dans ses écrits : « Être plasticien, écrit-il, c'est montrer l'invisible [...] ; dès que l'invisible est vu, il est indicible [9] . »

17 La création, comme les œuvres, ne se donnent ainsi à voir et à comprendre qu'entre ces deux limites que sont l'invisible et l'indicible : il n'y a alors pas d'autre issue pour le cinéaste que de tourner autour de ce « lieu » originel de la création, de ce point de fuite qu'on tente d'approcher sans jamais l'atteindre, de dire cette impossibilité. Si ce moment de la conception est quasiment éludé dans le film de Gilles Coudert qui s'en tient au seul montage de l'exposition, il est mis en scène dans celui de Stan Neumann où l'on voit Buren, isolé cette fois du bruit et de l'agitation du chantier, en train de dessiner à sa table de travail, tout occupé à chercher comment il va transformer la verrière du Guggenheim. Ces scènes ne sont pas filmées directement mais à partir de la réflexion qu'en

offre la tour de miroir érigée dans le vide de la rotonde, comme si la caméra ne pouvait saisir qu'un reflet de ce travail de gestation des idées.

18 Toutefois, loin de rester concentrés sur l'artiste, ces films nous donnent bien le témoignage d'un travail collectif. Ils proposent une pluralité d'éclairages sur la genèse de l'œuvre : à travers les différents témoignages de ceux qui participent ou assistent au montage de l'exposition (architectes, conservateurs, techniciens, gardiens de musée), ce sont des expériences et des regards singuliers qui s'énoncent. Chacun, Buren y compris, insistant sur les difficultés ou les contraintes qui pèsent sur son travail, révélant en fonction des moments de la réalisation de l'œuvre les différentes facettes d'un travail qui parfois s'apparente à un jeu mais qui peut aussi exiger une certaine résistance face aux pressions et aux contraintes que lui oppose l'institution muséale.

19 Fidèle à l'esprit de l'œuvre de Buren [10], chacun de ces films, tout en montrant la spécificité de la création *in situ*, met l'accent sur l'un ou l'autre des aspects du travail de l'artiste qui oscille entre programmation et improvisation, entre liberté et contrainte, entre critique et jeu. Les œuvres ne sont pas des créations *in abstracto* issues du seul désir de l'artiste, elles sont aussi le fruit des contraintes qui ont encadré leur production : contraintes architecturales, on l'a vu, contraintes des matériaux, mais aussi contraintes des budgets [11]. Buren travaille avec ces contraintes qui informent le processus de création et sont, de son propre aveu, un moteur de son travail. Une séquence du film de Stan Neumann

montre ainsi les transformations des esquisses préparatoires de l'œuvre finale, expliquant comment Buren a été conduit à reprendre le projet initial au gré des circonstances – le 11 septembre – et des obstacles d'ordre technique – le poids de la structure sur le sol du Guggenheim. À Beaubourg, de nombreuses tensions ont entravé et freiné le montage de l'œuvre : le film de Gilles Coudert revient à plusieurs reprises sur les contraintes qui ont pesé sur la réalisation de l'œuvre pour gagner de l'espace sur celui qui avait été initialement accordé à Buren. Cette dimension « agonistique », présente dans le discours de l'artiste et de l'équipe, éclaire davantage la dimension critique de l'œuvre de Buren, le projet qu'il a de déconstruire le musée, de résister à son fonctionnement et à ses dérives. Le film de Stan Neumann insiste davantage, quant à lui, sur la dimension ludique de l'acte de création et montre plutôt le plaisir de l'artiste face aux possibilités infinies qu'offre l'architecture du lieu. Les commentaires qui font alterner point de vue artistique et point de vue esthétique signifient que Buren est autant le créateur que le spectateur de son œuvre : dans ce parcours pourtant très organisé, subsistent des moments d'improvisation et d'*autopoïésis*. La séquence dans laquelle un gardien du musée Guggenheim, familier du lieu et témoin privilégié de la métamorphose que le travail de Buren a effectuée, commente l'œuvre avec une grande perspicacité, est une illustration particulièrement intéressante de la façon dont les films construisent, à travers différents témoignages, un véritable regard sur la création et sur l'œuvre.

20 Il y a ainsi entre ces films et les œuvres de Buren une analogie : sans jamais diriger le regard de façon univoque et convergente, ils offrent des points de vue multiples, variables, relatifs à la fonction que ces témoins ou protagonistes occupent dans le musée et à la part qu'ils prennent dans la construction de l'œuvre. Comme les œuvres de Buren qui a toujours voulu qu'elles n'imposent rien au spectateur, les films ne ferment jamais le regard par une interprétation du travail. Il ne s'agit pas d'apporter des réponses mais bien plutôt de poser des questions, de se livrer à une sorte de maïeutique visuelle, de construire une nouvelle visualité.

21 Avant de devenir « peintre », puisque c'est ainsi qu'il se définit, Daniel Buren a passé beaucoup de temps dans les salles obscures et a réalisé quelques documentaires [12]. Dans cette carrière cinématographique avortée, il y a les prémices d'une réflexion qui habite l'ensemble de son travail et en constitue même le principe essentiel : Buren n'a en fait jamais cessé d'interroger l'acte même de la vision, particulièrement celle des œuvres d'art. Chacune de ses œuvres pose ainsi la question de ses conditions de visibilité : il s'agit de montrer les opérateurs de la vision, les paramètres qui entrent en jeu dans la réception des œuvres et de susciter un élargissement du regard à rebours du regard convergent que provoquent d'ordinaire les œuvres. La vertu de ces documentaires tient à la façon dont ils restituent cette vision ouverte, plurielle et polyphonique, vision qui procède spécifiquement de ce travail *in situ*.

22 Comme les œuvres qu'ils filment, ces documentaires offrent un nouveau point de vue sur ces lieux auxquels d'habitude nous ne prêtons qu'une attention distraite ou que nous regardons sans distance comme des œuvres d'art. La déambulation visuelle à laquelle ils nous convient n'est finalement qu'une invitation à renouveler notre regard. Inscrites dans nos mémoires, les images qu'ils nous offrent complètent, s'ajoutent ou se substituent à l'expérience directe de l'œuvre, témoignent autant d'œuvres dont la fin de l'exposition a signé la disparition qu'elles nous invitent à une sorte de conversion du regard : après les avoir vus, on peut parier que notre façon de regarder ces musées, leur architecture, ne sera plus jamais la même. Mais pas plus que l'œuvre de Buren, ces films n'imposent un point de vue unique au spectateur : ils lui proposent de découvrir, par fragments successifs, les multiples facettes d'une œuvre. L'intérêt de ces deux documentaires, dont la visée didactique est évidente, tient aussi à ce qu'ils remettent en question les *topoi* souvent associés à la création. Tout en dissipant en partie ses prétendus « mystères », ils en proposent une approche ouverte, à la mesure de ces œuvres qui nous font voir autant qu'elles se donnent à voir. « Une œuvre devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons [13] », dit Valéry : c'est bien ce que tentent ces films dans le sillage du travail de Buren.

NOTES

1. Je tiens à remercier Gilles Coudert et Stan Neumann pour leur disponibilité et Nikos Evangelopoulos pour son aide technique précieuse.

2. Le premier d'une durée de 30 mn réalisé par Gilles Coudert, Sébastien Pluot et Xavier Baudouin est intégré à un DVD, *Work & Process Daniel Buren*, édité par Éditions apres, qui comprend différentes approches documentaires de l'œuvre de Daniel Buren. *Buren et le Guggenheim* (52 mn), diffusé par Les Poissons Volants, est réalisé par Stan Neumann qui est aussi l'auteur de nombreux documentaires de la série Architecture produite par Arte : ce film répond à une commande et a été diffusé sur Arte en 2006 à l'occasion d'une soirée thématique.

3.*Au sujet de...*, Paris, Flammarion, 1998, p. 100.

4. « L'artiste en tant que guide, prophète, être exceptionnel doit disparaître », dans *Au sujet de...* (1969), repris dans *Les Écrits,* Bordeaux, capc-Musée d'art contemporain, 1991, t. I, p. 81.

5. Au Guggenheim, Buren n'a pu participer directement au travail sur la structure centrale pour des questions d'assurance.

6.*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 273.

7. Ainsi il accompagne toute photographie de son œuvre de la mention « photo-souvenir ».

8. « Pour l'artiste qui crée [...], le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu

[...]. Le temps de l'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même », dans *L'évolution créatrice*, PUF, coll. « Quadrige », 1941, p. 340.

9. « Pourquoi écrire ? Ou une fois n'est pas coutume », repris dans *Les Écrits*, t. II, p. 323.

10. Les réalisateurs ont manifestement une relation de connivence avec l'artiste.

11. Dans les deux films il est question du coût des œuvres, sujet souvent tabou quand on traite de la création.

12. L'un de ces films tourné au Mexique en 1959 est présenté dans le DVD « Works & Process ».

13.*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,* Paris, Gallimard, nrf, 1957, p. 23.

AUTEUR

LAURENCE CORBEL

Laurence Corbel est Ater à l'UFR de philosophie de l'université de Paris 1-Sorbonne, elle achève une thèse intitulée *La relation critique dans l'art contemporain : le discours de l'art.* Elle a écrit un autre article sur Buren : « En deçà du discours : un dialogue entre Buren et Lyotard » (*Revue d'esthétique*, n° 44, 2004).