

Entretien croisé Daniel Buren – Dominique Petitgand autour de leur démarche respective, conduit par Guillaume Désanges en deux temps : 20 décembre 2005 et 24 février 2006. Inédit.

Échanges avec Dominique Petitgand et Guillaume Désanges

1^{re} partie

Guillaume DÉSANGES : Suite à une discussion avec Solène Guiller et Nathalie Boutin de la galerie GB agency, l'idée de mener cet entretien croisé était de confronter des pratiques *a priori* complètement différentes, avec l'intuition d'une discussion possible sur des méthodes de travail et des préoccupations communes entre Daniel Buren et Dominique Petitgand.

Guillaume DÉSANGES : La question du médium est le premier point que je souhaiterais aborder. Il y a une différence absolument fondamentale dans vos travaux respectifs. Dominique Petitgand travaille uniquement le son en créant des dialogues à partir de bribes de conversations qu'il enregistre. Daniel Buren travaille sur le visuel à partir d'un ou plusieurs motifs – le plus connu étant les célèbres bandes colorées de 8,7 cm. J'ai l'impression que chacun de vous, dans la façon dont il travaille, est très attaché à son médium dans le sens où, en tant que regardeur extérieur, on a l'impression que vous n'en changez pas très souvent. Il y a néanmoins comme un paradoxe dans le sens où vous ne mettez pas forcément en avant ce médium dans votre travail.

Dominique PETITGAND : Je peux dire parfois que le son ne m'intéresse pas.

Daniel BUREN : Tout dépend de ce que l'on appelle médium et si c'est pris dans son acception très large, par exemple arts visuels – et encore, je ne suis pas sûr qu'il s'agisse là d'un médium. En ayant fait partie de ce que l'on nomme les artistes conceptuels, j'ai toujours défendu le fait que je ne croyais pas, en dehors des crétineries connues d'un terme appliqué à un groupe, ce qui est toujours un peu absurde, à un art sans rien de visuel. Je suis très attaché au fait

que chaque chose que je fais passe par le visuel. Je ne peux, ni ne veux, en faire l'économie.

Dominique PETITGAND : Je souhaiterais remplacer le terme « visuel » par celui de « formel ». Peut-être pensons-nous la même chose, Daniel et moi, si on parle de la forme. On peut dire alors qu'il n'y a pas d'art sans forme, sans la construction de quelque chose, que ce soit visuel ou autre, une forme tangible. Chez moi, la forme est sonore et elle a une structure. En soi, ce que je fais n'est pas immatériel. En revanche, c'est un médium qui est sur une autre piste que celle du visuel proprement dit.

Daniel BUREN : C'est à la fois par rapport à cela, précisément, que je disais deux mots, et encore plus précisément par rapport à cette partie de l'histoire qui justement voulait jouer la disparition de l'objet, de toute forme... le remplacer par quelque chose que je ne connais pas puisque je pense qu'aucun artiste conceptuel n'y est jamais vraiment arrivé. Quand cette problématique a été lancée, ceux qui étaient le plus en pointe défendaient l'idée...

Guillaume DÉANGES : ... d'une dématérialisation totale et radicale de l'objet.

Daniel BUREN : Oui, il y a d'ailleurs eu une exposition intitulée « La dématérialisation de l'art ». Un des artistes que je respecte beaucoup et qui, quant à lui, est le plus proche d'une non-trace, c'est Ian Wilson. Il travaille sur l'échange d'un discours, donc sur quelque chose que je défends, et qui est très spécifique, mais demeure une matière. Ce n'est donc pas du tout comme ce que je critiquais dans l'art sans objet, c'est-à-dire dématérialiser au point qu'une idée se suffit. Or, il existe beaucoup de champs où une seule idée se suffit comme la philosophie...

Mon médium passe par le fait d'être vu ; à partir de là, beaucoup de choses y passent.

Dominique PETITGAND : Dans le cas d'une installation, d'une exposition, ce que je trouve important, c'est de créer les conditions d'une expérience. C'est la base. Et la forme exposée ou le dispositif technique sont là pour créer les conditions de cette expérience, qui va être réalisée dans le temps. Le visiteur – chez moi l'auditeur – a besoin de ce temps. L'objectif de l'art est alors cette expérience vécue. Prenons le cas de la photo d'une installation, qu'elle soit « souve-

nir » ou absente de sons. Si cela a toujours été frustrant pour moi, ces traces incomplètes et lacunaires, je me rends compte aujourd'hui que ces photos peuvent rendre compte d'un squelette formel, d'une structure. Quand on voit l'espace, le nombre de haut-parleurs, leur disposition, etc., on voit le squelette de l'œuvre. La photographie nous fait percevoir ce dispositif, dispositif vierge en attente de l'expérience.

Guillaume DÉSANGES : Il y a là un point commun dans ce que vous dites, à savoir que toi non plus tu ne pratiques pas un art qui est intangible : il ne s'agit pas d'un geste purement intellectuel, il a une forme.

Dominique PETITGAND : Dans mon cas, il s'agit d'un art incarné, dans tous les sens du terme. Il y a une échelle humaine dans ce que je fais, il y a des voix, des sons, il y a la présence d'un réel, très forte, très concrète.

Guillaume DÉSANGES : En même temps, tous deux, vous n'avez que rarement changé de type de médium. Ce qui vous lie, peut-être, c'est d'avoir plus creusé votre médium projet après projet plutôt que de vous éparpiller. Votre travail vous amène à chaque fois plus loin, mais avec un seul type de médium.

Daniel BUREN : Dans mon cas, ce n'est pas tout à fait juste dans le sens où j'ai souvent utilisé le film ou la vidéo. Mais pour moi, tout cela demeure très proche : tout dépend de la façon dont c'est utilisé. Il y a un creusement perpétuel de quelques problèmes, mais en même temps, ils ne sont pas circonscrits à une unique façon de faire. Et même s'il m'est arrivé d'avoir recours au son, cela n'a strictement rien à voir avec la façon dont Dominique parle du son. S'il y a eu du son incorporé à mes travaux, il n'y a aucun rapprochement avec un travail aussi précis et aigu que le sien.

Dominique PETITGAND : Il y a l'idée d'épuisement du médium, ainsi que la question des supports. J'utilise un seul médium, mais je travaille à la fois sur différents supports : concert, exposition, radio, éditions disques ou papier, soit autant de supports pour une même chose. Chaque support mettant en avant tel aspect : certains, par exemple, appuyant davantage sur ma relation à la musicalité, d'autres à l'espace ou au langage ; mais je creuse une même chose qui se déploie sur différents supports. Alors que d'autres artistes vont peut-être questionner à chaque fois quelque chose de totalement différent à travers ces différents supports.

Guillaume DÉSANGES : Par rapport au son, lorsque vous dites que vous vous en sentez très loin...

Daniel BUREN : Non, je disais que mon travail ne peut se comparer à cela parce que ce n'est pas du tout de cette manière que je l'aborde. Il n'y a rien de fondamental dans le son chez moi, c'est simplement une aide à un moment précis pour quelque chose de précis. Il y a DU son, mais qui n'a absolument rien à voir avec LE son !

Guillaume DÉSANGES : Je me demande néanmoins s'il n'y a pas là un point commun, au-delà d'un travail spécifique du son. Ce que je trouve intéressant dans le travail de Dominique, c'est ce phénomène sonore qui se propage au maximum. Lorsque tu fais une intervention, il y a cette idée de prendre le maximum d'espace, que le son s'échappe partout, parce qu'il n'est pas contrôlable. Je voyais un lien avec la façon dont vous, Daniel, avez pu travailler dans l'espace des questions comme celles de rythme, d'éclatement, d'emplissage et d'écho. Il y a dans votre travail une métaphore sonore qui m'intéresse.

Daniel BUREN : Je ne sais pas si c'est complètement pertinent, mais on peut y voir des rapports. Par définition, le son se propage volontairement ou non dans un lieu de grande ou petite taille. Lorsque je travaille sur un lieu, je fais en sorte que tout le lieu soit l'œuvre. Tout ce qui n'est pas à moi devient à moi, ou le contraire. Tout ce qui est au lieu est perturbé par ce que je viens y faire. Dans ce sens-là – et c'est quelque chose de nouveau pour moi, car je n'y avais jamais pensé –, il y a quelque chose de similaire au son.

Ce n'est pas le simple fait de remplir avec une couleur verte, par exemple, qui serait l'imitation d'un son qui vient remplir l'espace, mais c'est une idée plus profonde qui, comme le son presque naturellement, vient prendre un espace comme un gaz. Quand je fais quelque chose, c'est un peu de cet ordre, tout n'est plus du tout comme avant. On ne va pas comparer plus.

Dominique PETITGAND : La difficulté pour moi est justement liée au fait que le son se propage et qu'il me faut découper le lieu où je suis amené à faire des interventions. Découper l'espace en différentes parties pour élaborer un récit en plusieurs étapes, une écoute par paliers. La cacophonie ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est de mettre en perspective une chose avec une autre, une phrase avec une autre phrase, une voix avec un autre son et c'est la structure de l'espace qui va m'y aider, par cette découpe que je dois mettre

en forme. Et s'il n'y a pas ça, pour moi, c'est raté : c'est un brouhaha ambiant, compact, fermé.

Je souhaiterais rebondir sur la différence entre « *in situ* » et « spécifique ». Je dis toujours que je fais des installations spécifiques, mais jamais *in situ*. J'adapte mes pièces aux lieux dans lesquels j'interviens, mais je ne fais pas de travail *in situ* parce que ce que j'y diffuse et adapte, dans une mise en scène particulière, préexiste à l'installation et peut être montré ailleurs et autrement. Je puise dans un vivier d'œuvres sonores que j'ai déjà construites, déjà montées, en partie fixées et qui sont comme en réserve, en attente. C'est un répertoire d'histoires que chaque lieu ou chaque circonstance me demandent d'adapter.

Daniel BUREN : Je pense que les deux termes ne sont effectivement pas les mêmes, mais ils sont très proches. Concernant le spécifique, je suis complètement d'accord parce que je crois que ça rentre presque automatiquement dans l'*in situ* à condition qu'*in situ* ait une définition propre et claire. Pour moi, *in situ* signifie que c'est fait dans le lieu (et il va de soi que c'était forcément pensé en rapport avec ce lieu), vu dans ce lieu et terminé dans ce lieu. Fait, vécu, consommé et disparu : il y avait de tout cela en même temps, sans parler de ce qui fait qu'on peut faire quelque chose là et pas ailleurs. Et donc, là aussi, en règle générale, impossible à transporter. Possible à transposer, mais pas à transporter. On peut transposer vaguement à partir d'une idée qui a été complètement inventée grâce à un lieu et on sait que sans ce lieu, cette idée-là ne serait jamais venue à l'esprit, mais on sait que l'on peut s'en servir pour autre chose. C'est l'avantage éventuellement de pouvoir expérimenter quelque chose autrement dont on a déjà vaguement une idée. Alors que très souvent aussi – et c'est pour moi beaucoup plus spécifique – quelques lieux dictent un travail et ce travail ne peut jamais se remettre autre part, soit pour des raisons de temps, facteur invisible, mais très important...

Dominique PETITGAND : De temps ? C'est-à-dire ?

Daniel BUREN : Par exemple, quelque chose que je peux faire à telle époque pour telle raison : cette époque n'existe plus jamais, donc ce n'est plus faisable. Même si géographiquement, on pourrait imaginer que l'on pourrait refaire une installation dans le même lieu,

mais si ce n'est pas juste au point de vue du temps, ce n'est pas re-faisable...

Dominique PETITGAND : Du temps, c'est-à-dire du contexte ?

Daniel BUREN : Du temps. De l'époque. Le pourquoi de la chose qui s'est faite parce que cette époque le demandait, quelles qu'en soient les raisons d'ailleurs, car ça peut être réussi ou pas. Il faut faire attention que le même lieu dix ans après demande un autre travail : on peut faire le même ou proposer quelque chose de complètement nouveau, mais essayer de refaire la même chose n'est pas forcément judicieux. Si le temps a passé, je pense que ce n'est plus possible. Se souvenir, oui, mais pas le réactiver. Je fais cela dit beaucoup de pièces que j'appelle des réactivations. Quand je dis qu'on peut rejouer une de mes pièces, ce n'est pas seulement le son, c'est un peu le théâtre...

Dominique PETITGAND : C'est-à-dire qu'il y a la possibilité de différentes interprétations.

Daniel BUREN : Ce qui d'emblée rapproche de la musique plutôt que de la peinture où on ne rejoue pas la peinture de monsieur Van Gogh. On peut l'installer à l'envers si on veut, mais on ne peut pas la rejouer.

Dominique PETITGAND : On peut la reproduire, la copier...

Daniel BUREN : Oui, mais on ne peut pas la rejouer au sens où on va faire la même chose grâce à une portée... Ces éléments-là n'ont jamais été dans le domaine des arts plastiques... Il y a des moments où les choses se chevauchent, comme, peut-être, le son qui a besoin d'une mise en place très spéciale et visuelle dans une salle X est certainement quelque chose qui existe, mais pas depuis 3 000 ans. Et qui, sans être de la musique, propose un autre rapport avec les arts visuels ou plastiques.

Dominique PETITGAND : L'histoire de la reprise d'une œuvre pose la question intéressante du format. Pour réactiver ou réinterpréter une œuvre, on a plusieurs formats possibles comme en musique il y a le piano ou l'orchestre. Mon format à moi, c'est essentiellement le nombre de haut-parleurs. Et suivant la taille de l'espace, et les circonstances de l'exposition, je dois choisir ce format.

Mais encore une fois, le son ne m'intéresse pas en soi. Je ne me sens pas représentant d'une congrégation d'artistes qui utilisent le son. J'essaie de me singulariser le plus possible par rapport à ce médium, toujours dans l'idée de ne pas le mettre en avant. Même s'il y a un peu de mauvaise foi de ma part quand je me singularise trop, car malgré tout, le son m'intéresse et même énormément. C'est mon moyen d'expression, je dois le creuser au maximum et être le plus pertinent par rapport à ce qu'il peut et ne peut pas.

Guillaume DÉSANGES : Pour revenir sur ce qui a été dit, cette métaphore « gazeuse » m'intéresse, car on n'est pas obligé de mettre beaucoup de son pour qu'il prenne toute la place. D'une certaine manière, vous, Daniel, avez pu aussi travailler comme Dominique, c'est-à-dire dans une stricte économie de moyens (Dominique ne remplit pas l'espace avec 10 000 haut-parleurs), mais avec un « effet de levier » visuel considérable. On retrouve cette même économie ou cette même foi dans la force du signe visuel, qui fait que vous n'en remplissez pas tout l'espace. Certaines de vos œuvres ont pour moi ce même type d'effet que le travail de Dominique : une source sonore n'a pas besoin d'être énorme ou très amplifiée pour remplir tout l'espace. Elle peut s'épuiser, mais, avant, aura pris tout ce qui est possible, et je crois que visuellement, il y a quelque chose comme ça chez vous. Avec ces espaces presque vides bouleversés par des motifs placés à des endroits bien précis...

Daniel BUREN : Oui. Ça peut être rempli jusqu'à tant qu'on sache qu'il n'y a pas un espace libre qui reste, mais en même temps tout n'est pas rempli. Il faut que tout apparaisse comme étant touché même si on ne s'en rend pas compte. Cela peut être fait par des éléments volontaristes, mais aussi par le fait que le travail se déploie de telle façon dans le lieu dans lequel il s'intègre qu'il est impossible de le distinguer comme un objet singulier. C'est l'ensemble qui devient différent. Comme certainement à tous les coups avec le son, tout ce qui est dans la sphère de cet ensemble est perturbé par ce son, que ce soit de la musique ou un haut-parleur dans la gare.

Guillaume DÉSANGES : Dominique, quand tu fais une installation, tu es obligé de prendre en compte l'espace extérieur ?

Dominique PETITGAND : Oui, l'extérieur, en relation avec l'intérieur où est diffusée l'œuvre...

Guillaume DÉSANGES : Parce que si le mouvement physique de ton son à toi ne peut pas être maîtrisé, le son extérieur lui non plus ne peut se maîtriser. Il rentre alors en adéquation avec tes pièces, et de manière involontaire – en tout cas à la base – tu es obligé de le prendre en compte.

Daniel BUREN : Oui. Ou il est un parasite, ou il est incorporé dedans.

Dominique PETITGAND : S'il est un parasite, c'est que la proposition que je fais est fermée sur elle-même, centripète.

Daniel BUREN : Oui forcément, mais il s'agit là des deux possibilités d'être d'un son qui n'est pas voulu.

Dominique PETITGAND : La place des silences dans mes pièces est ce qui permet de faire exister le lieu. Les silences sont comme des cadrages. Chaque silence et chaque intervalle, entre chaque son, entre chaque phrase, prennent en compte le lieu. S'il y a un son à l'extérieur, ou d'autres à l'intérieur qui ne proviennent pas de l'œuvre, ils peuvent au moins exister dans ces moments-là. D'ailleurs, je dois parfois adapter la durée de ces silences, parce que la perception de ces écarts est en fonction des lieux investis, de leur nature, de ce qu'on y voit, de ce qu'on y entend. Il y a un équilibre à trouver à chaque fois.

Daniel BUREN : Je dirais que c'est une des choses caractéristiques quand on écoute une de tes pièces. Les interruptions des bruits de machines, du bruit de fond et évidemment de la parole quand il y en a sont dans la pièce. Il me semble que c'est un élément récurrent...

Dominique PETITGAND : C'est effectivement un peu ma marque de fabrique.

Daniel BUREN : Comme je ne connais pas assez, je n'aurais pas osé dire ça !

Dominique PETITGAND : Si, si, les gens me le disent...

Daniel BUREN : Mais c'est tellement fort... On se demande d'abord si ce n'est pas une erreur, puis on se rend bien compte que c'était voulu. Et quand je réfléchis pourquoi c'est voulu, j'en arrive à la conclusion : celle de montrer qu'entre ce qui est fait et le moment où il n'y a rien, il se passe quelque chose qui est d'un autre ordre. Et c'est là une façon très judicieuse de le montrer puisque c'est dans le corps même de la pièce et pas entre deux pièces. On se retrouve toujours dans l'entre-deux de quelque chose. Ce n'est pas une critique, mais il n'y a rien de subtil ici...

Dominique PETITGAND : Oui, c'est affirmé. C'est tranché net.

Daniel BUREN : C'est complètement coupé. Au début, on croirait même qu'il s'agit d'une erreur ou une interruption intempestive de l'enregistrement. On n'imagine pas ça à la radio par exemple.

Dominique PETITGAND : Ça passe à la radio justement.

Daniel BUREN : Ah oui ?

Dominique PETITGAND : Et lorsque c'est diffusé, les gens sont encore plus surpris parce que le contexte de la radio...

Daniel BUREN : Oui, ils doivent penser que c'est une erreur.

Dominique PETITGAND : En concert aussi c'est très tangible...

Daniel BUREN : Je me demande si avec une pièce, on ne pourrait pas interpréter faussement. Pas au bout de deux ou trois, mais avec une seule pièce, on pourrait se dire : « Tiens, c'est dommage ou curieux que le son subisse ce type d'interruptions... »

Dominique PETITGAND : À la première interruption, mais pas aux suivantes. Après on comprend que cela fait partie de la structure de la pièce, non ?

Daniel BUREN : On n'est pas censé écouter une seule pièce quand on s'intéresse à quelque chose. Je crois que sur une seule pièce, on peut interpréter à l'envers. Mais c'est tout de suite évaporé au bout de deux. Je me suis tout de suite posé la question... Ma première possible interprétation ne tient pas debout une seconde et il faut savoir pourquoi. En en discutant, c'est encore plus clair. Sans pouvoir discuter, je suis tombé sur une réponse qui m'intéressait et qui est proche de celle que tu fais. À ce moment-là, ça devient la chose la plus marquante des vingt pièces que j'ai entendue. On ne peut pas passer à côté de cet aspect-là de ton travail.

Guillaume DÉANGES : C'est ce qui fait l'essence du travail.

Dominique PETITGAND : Je pourrais faire au moins vingt-huit chapitres là-dessus... Récemment, j'ai encore trouvé une autre raison à la place de ces silences. Je me suis dit que je devais faire précéder et suivre chaque son, chaque phrase par un silence, afin que ce son, cette phrase existent en tant qu'objet, qu'ils deviennent éléments à

partir desquels je vais pouvoir construire un montage. La première tâche que je dois faire avec mes sons, c'est d'en interrompre le flux. Mes enregistrements sont des flux ininterrompus. Pour m'approprier un élément, il faut déjà le couper, l'isoler, ce qu'on fait avec tout matériau. Le silence est une limite, et je choisis pour mes montages de laisser cette césure apparente.

Guillaume DÉSANGES : Ce qui est intéressant, c'est que tu es contraint de procéder de la sorte, alors que Daniel semble prendre en compte l'extérieur de manière beaucoup plus volontaire. Il y a souvent chez Daniel cette idée d'un rapport avec l'extérieur, d'un écho entre l'espace de l'exposition et ce qu'il y a « hors les murs »... La cabane éclatée rappelle la façon dont un son peut se dissiper tout en créant des ouvertures pour que l'extérieur rentre. On a donc ici deux façons de procéder : une façon plus volontariste en rapport avec l'espace de l'art, et une prise en compte malgré soi tout en jouant avec.

Dominique PETITGAND : En effet, au début, c'était surtout par pragmatisme : je devais prendre en compte ces éléments pour qu'une installation fonctionne, soit simplement entendue, qu'elle respire... Mais petit à petit, ces éléments ont fait partie intégrante du travail, ils se sont mis à parasiter mes montages, mes récits. Même si pour moi, ce n'est pas tout le travail. Je mets cela en deuxième instance, cela concerne surtout la monstration, la diffusion. En amont, je m'occupe d'autre chose, à savoir le récit.

Guillaume DÉSANGES : La question du motif serait un autre point commun à vos deux travaux. Pour toi, Dominique, le motif semble essentiel dans le sens où tu prends des bribes de conversations *a priori* neutres (parce qu'elles sont banales), qui semblent relever de la répétition, mais en même temps changent à chaque fois selon leur contexte. Daniel, dans vos précédents entretiens, vous avez parlé de cette idée de travailler un signe neutre, mais qui lui non plus n'est jamais en répétition parce qu'il change de sens en fonction de l'endroit où il est placé ? Et c'est pour moi un point essentiel qui vous relie et rejoint une notion qui m'intéresse beaucoup, à savoir celle des déictiques : ces termes qui semblent toujours banals, mais ne le sont jamais, qui sont amenés à changer complètement de sens en fonction du contexte dans lequel ils apparaissent.

Daniel BUREN : J'ai beaucoup tourné autour de ça avec les moyens que j'ai pu avoir au fur et à mesure, sans doute un peu bruts au début et un peu plus élaborés aujourd'hui. Parce que je faisais de la peinture, je m'intéressais à certains supports qui plastiquement me permettaient de faire une peinture d'une certaine qualité (qualité dans le sens n'en ayant quasiment pas). Tout à coup, j'ai vraiment aban-

donné le champ de la peinture pour aller complètement autre part : ce qui me semblait logique, mais s'avérait être beaucoup plus en rupture. J'ai pu utiliser ce qui me servait à faire de la peinture justement parce que ça avait les qualités que j'y avais vues dans la peinture. Une espèce de forme neutre, banale, très peu parlante et totalement impersonnelle. Je ne l'ai vu que plus tard : c'est passé d'un support pour faire une peinture à un outil visuel pour faire autre chose. Quand je me suis rendu compte de ça et pendant tout le temps de cette gestation – et c'est encore vrai aujourd'hui –, je n'ai jamais posé cela comme un axiome ne pouvant être remis en cause. On peut dire qu'on fait ce qu'on veut avec ça, mais moi, au départ, je ne faisais que ce qui me semblait possible. Que j'aie pu faire beaucoup de choses et que j'arrive encore à faire des choses avec cet outil neutre, voilà ce qui m'intéresse sans que ce soit pour autant un dogme.

Ce signe qui est aujourd'hui récurrent a comme qualité d'être un signe invariable au milieu de millions de choses possibles qui n'arrêtent pas de varier. C'est une définition que l'on doit trouver dans d'autres domaines. Il ne rend pas théoriquement valable tout ce que je peux faire à cause de ça. J'ai fait de nombreux travaux que je n'ai jamais gardés parce que ça ne m'a jamais satisfait, en me demandant si je suis prisonnier de ce petit signe. Ou bien est-ce que sans ça, cette fois-ci, avec ce travail-là, ça tient aussi bien et donc on peut en faire l'économie ? Toutes les fois où j'ai fait cette expérience, pour des raisons qui ne sont pas toujours les mêmes, je suis toujours revenu à remettre le signe en question là où il devait être.

Guillaume DÉSANGES : Est-ce parce que vous pensez avoir trouvé le signe le plus neutre possible ?

Daniel BUREN : J'ose dire aujourd'hui qu'il n'y a pas autant de signes aussi neutres que ça. Curieusement, il n'y en a pas beaucoup. Si l'on se dit qu'on va tous les mettre dans un chapeau, on peut se dire qu'il y en a beaucoup et qu'on va prendre celui-ci parce qu'il est bien tout en pensant qu'il y en a forcément d'autres. En réfléchissant à l'envers, je dirais tout à fait clairement que je n'en ai jamais trouvé. Vous me direz que ça fout en l'air le côté complètement insignifiant et banal du signe artistique... !

Guillaume DÉSANGES : Oui, il devient le super-unique ! Le plus extraordinairement banal.

Daniel BUREN : Et du point de vue de sa neutralité, il est neutre et banal avant d'être utilisé.

Dominique PETITGAND : Maintenant, il y a aussi l'effet de signature.

Daniel BUREN : Oui, en plus. Mais il n'est surtout neutre que dans ce cas-là.

Guillaume DÉSANGES : Il est neutre en soi. Il n'est pas neutre dès qu'il est utilisé.

Daniel BUREN : Dès qu'il est utilisé, c'est plus compliqué de dire qu'il est neutre. Et si je veux l'utiliser de façon neutre, c'est un effort tout à fait spécial pour le faire. Pourquoi pas d'ailleurs, mais cela signifie que c'est moi qui mets cette charge. Sinon, je ne pourrais pas m'en servir comme je le fais. Si un jour, ça ne voulait dire rien, et le lendemain encore rien, au bout du compte, on ne fait plus rien du tout. Je pense justement qu'il prend un sens parce qu'il est neutre ; s'il n'était pas neutre, il ne pourrait pas prendre un autre sens.

Dominique PETITGAND : C'est la définition du déictique : quelque chose qui est neutre, mais qui prend une multitude de sens différents selon les contextes.

Guillaume DÉSANGES : Dans ton travail, Dominique, tu réutilises des morceaux de phrases qui sont *a priori* neutres.

Dominique PETITGAND : J'utilise souvent les mêmes enregistrements sonores, d'une pièce à l'autre.

Guillaume DÉSANGES : Tu as très peu d'enregistrements et il y a des phrases que l'on retrouve dans des pièces différentes tout en changeant évidemment à chaque fois. Est-ce que toi tu recherches absolument cette neutralité ?

Dominique PETITGAND : Oui, mais de façon moins directe. Je parlerais plutôt de la neutralité comme un metteur en scène qui chercherait, lors de sa direction d'acteurs, à approcher une nudité de l'expression : la voix blanche, la plus riche de possibles, que les mots puissent raconter des choses différentes à chaque auditeur. Comme Bresson, dénuder, tanner le matériau. Je ne suis pas à la recherche d'une neutralité d'essence, mais plutôt d'expression...

Daniel BUREN : J'allais justement le dire. C'est presque le contraire. Je pense qu'une voix a une portée signifiante énorme : tout, sauf de la neutralité, même une voix dite blanche. Il y a peut-être des voix qui se ressemblent, mais je pense que l'on reconnaît les voix de tout le monde. Qu'elles soient magnifiques ou banales, toutes les voix sont chargées.

Guillaume DÉSANGES : La tonalité d'une voix serait proche de la tonalité d'une couleur. Je parlais moins de la voix qui en effet n'est pas neutre, mais peut-être plus de l'utilisation que tu en fais : la manière dont tu découpes et tu cadres des morceaux de phrases qui ne sont sémantiquement pas neutres, mais que tu fais tendre vers une certaine neutralité.

Dominique PETITGAND : Quelque chose qu'on isole d'un premier contexte pour laisser à l'auditeur le soin d'y mettre le sien. Ce n'est pas une neutralité, plus une forme de multi-usage. Les césures dont je parlais instillent un manque que l'auditeur doit remplir.

Daniel BUREN : Le fait même de réutiliser un fragment de quelque chose qui a pris une couleur X dans une pièce précise, qui est réutilisé différemment (c'est-à-dire le même fragment dans un autre contexte) et qui prend un autre sens ou coloration, c'est une tentative de montrer qu'on s'en sert comme si c'était neutre. Et cela n'a rien à voir avec le fait de se servir de quelque chose qui serait neutre. Si j'arrive encore à utiliser une séquence où il y a quatre bandes en tout et pour tout dans une surface de 100 m², mais que personne ne voit, je suis convaincu qu'on le sent intrinsèquement. Même si ce n'est plus mis partout, ça reste quand même là et il est impossible d'y échapper. On est très proche d'un matériau qui ne dit rien d'autre que ça. Mais si le matériau dit beaucoup plus, il va falloir lui casser la tête pour qu'il dise moins. Je pense que ce serait une comparaison opposée sur la façon dont Dominique réutilise des bribes ou des morceaux entiers d'enregistrements dans un autre contexte, d'une autre façon, coupés différemment, avec un son musical derrière. Tous ces éléments changent non seulement l'ambiance, mais aussi ce que veut dire la pièce.

Guillaume DÉSANGES : C'est à l'opposé. Néanmoins, Dominique, je crois qu'il y a dans ton travail ce pôle de la neutralité qui t'intéresse et que tu fuis en même temps.

Dominique PETITGAND : Ça dépend de quoi l'on parle. On peut parler peut-être de neutralité dans mon cas, mais il s'agit surtout de neu-

traher une disposition naturelle qu'a tout récit à diriger et à fermer. Travailler pour moi au montage, c'est ça : interrompre à chaque instant ce qu'une pente naturelle du récit, par ses conventions, ses associations toutes faites, ses repères communs à tous, aurait tendance à fermer. Il ne s'agit pas d'éteindre toute interprétation, au contraire d'en faire naître le plus possible, et pour cela ne pas en laisser une prendre le dessus, s'imposer. Par rapport au contexte, cela revient à dire qu'il n'y en a pas un de plus important que les autres, que ce soit celui des enregistrements, le mien ou un autre que la convention imposerait.

Dans les étapes d'une réflexion ou d'une pratique, on passe par des choses très différentes. Cette histoire de neutralité est une des étapes. J'ai fait une année d'architecture avant de faire les Beaux-Arts, et je me rends compte que passer par l'architecture sans avoir l'envie d'en faire a été pour moi très important. Au cours de la réflexion, concernant chaque œuvre, il y a toujours un petit moment où je passe par la case « architecture ». Les œuvres d'autres artistes, de penseurs, parfois peuvent aussi être une étape à traverser.

Daniel BUREN : Comme un filtre...

Dominique PETITGAND : Oui, et par exemple dans une œuvre *a priori* très éloignée de la mienne comme la vôtre, il y a un petit filtre que j'aime traverser pour me rendre compte que je suis, à un moment donné, dans le même genre de réflexion. Et ce, de façon intuitive, flottante, non référentielle bien sûre. Je parle bien de questions à partager, pas de réponses à donner. Ce qui pourra être complètement différent une heure après : d'autres questionnements, ailleurs totalement. Dans une discussion comme celle-ci, on peut trouver des notions communes, parallèles ou antagonistes.

Guillaume DÉSANGES : La différence fondamentale entre vos démarches apparaît à première vue dans le rapport à la narration. Dominique, tu vas opérer un assèchement pour obtenir la neutralité possible d'une phrase – ou un geste de la pensée – et tu vas ensuite travailler en fonction d'une nouvelle narration qui va l'emmener ailleurs. Alors que le travail de Daniel a quant à lui un rapport *a priori* plus lointain à la narration, Dominique, tu es dans un processus où les phrases l'une après l'autre formalisent une histoire qui est de l'ordre du fictionnel. Néanmoins, je me pose la question : sur le plan de la narration, est-ce que cette démarche est si éloignée de celle de Daniel ?

Dominique PETITGAND : Qu'évoques-tu précisément quand tu parles de narration ?

Guillaume Désanges : L'œuvre de Daniel est *a priori* un travail avec un espace existant qui relève de la problématisation de cet espace réel, sans forcément jouer sur une illusion fictive. Néanmoins, certains des titres de vos œuvres comme « Le Musée qui n'existait pas » ou *Les Deux Plateaux* amorcent des possibilités de narration.

Daniel Buren : C'est une question très intéressante, mais aussi très compliquée. Dans un premier temps, j'ai l'impression qu'il y a le moins de narration possible, ce n'est pas dans ma façon de penser.

Quand on ne veut pas de narration, à l'exception de mes peintures initiales, est-ce qu'il n'y a pas malgré tout une narration qui vient se greffer sur le travail ? Cette narration vient me contredire avec les mots, mais ne vient pas me contredire dans le fond. Si je répondais bêtement, je dirais qu'il n'y a pas de narration, en même temps, il est intéressant de se poser cette question.

Dominique PETITGAND : Quand on parle de narration, je vois deux choses différentes. D'une part, il y a l'art de raconter – l'idée du récit où l'on propose des éléments, un cheminement, des pistes, jusqu'à la manipulation comme Hitchcock.

Il y a d'autre part la figuration, la référence au réel. Une de mes pièces s'appelle *Au ventre* : on y entend quelqu'un qui a mal de ventre. C'est un élément direct de la vie qu'on ne retrouve pas dans le travail de Daniel.

Daniel Buren : En tout cas, jamais de cette manière. Est-ce que mon travail échappe à la narration – à toute narration ? C'est une question intéressante si l'on s'attache à la notion de narration au sens profond.

Monter cinq étages, c'est aussi une narration. Si la pièce oblige à monter cinq étages, elle raconte là une histoire que je n'ai pas voulu raconter, mais qui va commencer à prendre corps. La narration va s'introduire dans l'œuvre d'une façon particulière qui n'est pas voulue.

Il s'agit là d'un angle de vue que je devrais approfondir avec vous afin de voir si le terme narration est bien défini pour ensuite juger du stade de narration dans chaque travail, d'autant qu'elle peut s'avérer être là où on croit qu'elle n'est pas.

Guillaume DÉSANGES : J'avais l'impression qu'il y avait un rapport à cela dans votre œuvre – et dans vos titres – peut-être de manière ironique, à savoir dans quelle mesure ils sont une façon de prendre la narration à contre-pied.

Daniel BUREN : C'est vrai qu'un titre est toujours le début d'une narration.

Guillaume DÉSANGES : De plus, vos titres ont des connotations généralement fortes.

Daniel BUREN : Mes titres sont faits de telle façon qu'ils puissent s'éclairer avec le travail et pas le contraire. En règle générale, je les donne avant même de savoir ce que je vais faire.

Guillaume DÉSANGES : Dans un régime plus protocolaire, n'avez-vous jamais eu la tentation de donner pour titres des numéros ou des dates à vos œuvres, comme cela a beaucoup été pratiqué dans l'art conceptuel ?

Daniel BUREN : Je pense que c'est pareil. Si on parle de la narration du titre – et dans mon cas, il y en a une – que vous appeliez ça « Numéro 1 » ou que vous inventiez un mot, c'est pareil. Le mieux serait peut-être que quelqu'un d'autre aille mettre un titre sur quelque chose qui n'existe pas, auquel cas ce n'est plus votre narration, mais celle d'un autre. Face à tous ces écueils, j'ai un jour décidé – sauf pour les peintures – de donner un titre que je peux contrôler. *Les Deux Plateaux*, c'est quand même mieux que *Les Colonnes de Buren...*

Guillaume DÉSANGES : Même si malheureusement, ce sont *Les Colonnes de Buren* qui sont restées...

Dominique PETITGAND : Dans chaque titre, il y a des indices pour commencer une lecture.

Daniel BUREN : Oui et non. On trouve la lecture parce que l'on voit la pièce. Il s'agit de titres hyper-abstraites et très généraux. Si je dis la couleur, ça ne veut rien dire, si je fais une exposition multicolore, on va se dire : « Tiens, il parlait de la couleur comme ça. » Mais si je fais un projet en noir et blanc, on va se dire : « Tiens, la couleur, c'est le noir et blanc. »

Guillaume DÉSANGES : Lorsque vous dites que le titre n'est pas forcément le début d'un élément narratif, vous ne maîtrisez pas le regard du spectateur qui voit votre œuvre et compose avec les indices à sa disposition. Et le titre

est tout de même un indice assez fort dans l'art moderne et contemporain, pour qu'il soit incité à une telle démarche.

Daniel BUREN : C'est bien pour cette raison que je fais attention au titre. Je voudrais que l'indice qui a été trouvé soit dans le sens dans lequel je le voulais. Même quand c'est suffisamment abstrait, il est toujours intéressant de faire ce rapport. Si je suis plus précis, c'est que je sais mieux ce que je vais faire... Pour « Le Musée qui n'existait pas », si j'avais eu cette idée-là il y a vingt ans, je l'aurais déjà utilisé, ce n'était pas forcément en rapport avec l'exposition du Centre Pompidou.

Guillaume DÉSANGES : Oui et non. Sans vouloir vous contredire, « Le Musée qui n'existait pas », en tant que visiteur du Centre Pompidou vingt ans après sa création, justement...

Daniel BUREN : Si j'avais eu cette idée, j'aurais pu le faire pour n'importe quelle exposition de musée.

On pourrait trouver trente titres à moi et les mettre tous les trente sur une seule pièce. Il est impossible de dire que c'est absurde.

Guillaume DÉSANGES : Est-ce que vous ne croyez pas que ça changerait la pièce ?

Daniel BUREN : Un tout petit peu.

Dominique PETITGAND : Je ne pensais pas que vous procédiez de la sorte pour les titres. Je pensais au contraire que c'était chez vous une démarche beaucoup plus volontariste : une fois que l'œuvre est faite, on donne des indices.

Daniel BUREN : Ça arrive, mais c'est très rare.

Guillaume DÉSANGES : Prenons par exemple *Ho hisse*, cette pièce où il y a une statue à partir de laquelle part une frise qui sort du musée.

Daniel BUREN : Ce titre arrive plutôt après.

Guillaume DÉSANGES : On ne peut pas dire que ce soit une narration, et néanmoins, il y a là une sorte de commentaire qui pourrait émaner d'un visiteur extérieur qui voit cette pièce. Par ailleurs, dans votre travail qui, *a priori*, ne joue pas beaucoup dans le registre de l'humour, il y a là un regard humoristique.

Daniel BUREN : J'ai utilisé toutes sortes de titres, c'est pourquoi je peux difficilement en parler de façon générale. Trente ou cinquante titres

pourraient être apposés à la même œuvre et seraient à la fois aussi loin et aussi justes puisqu'ils sont faits avant. On peut aussi jouer le côté incongru. Ça a toujours une signification, et je ne suis pas le seul à l'avoir fait. De la peinture qui n'a pas de titre à celle qui a un numéro (et n'importe lequel), en passant par celle qui a un mot complètement inventé jusqu'à la peinture qui définit au quart de millimètre tout ce qu'on peut définir dans la peinture en question (sa taille, sa couleur, etc.), tout ça montre qu'on échappe assez difficilement à un titre. Et quand il n'y a pas de titre, on arrive juste à dire que ça n'a pas été intitulé. C'est aujourd'hui un style ainsi que la marque d'une époque. Les peintures sans titres, ça correspond à 1955 quasiment. C'est à la fois intéressant et catastrophique pour les gens qui ne voulaient pas parler de peinture : c'est marqué « 1950 – peinture sans titre ». J'ai pris le parti de trouver des titres plutôt que de mettre mon nom. Quand il ne reste que le nom de l'artiste, c'est encore pire que tout le reste. S'il n'y a pas de titre, seuls les noms de l'artiste et de la galerie dominant. Tout se lie et tout a une certaine signification qui n'est pas impersonnelle ou anonyme.

Quelle que soit la façon dont il est fait, un titre est en soi-même la narration ou l'amorce d'une narration. Il est la seule narration de toute l'œuvre.

Dominique PETITGAND : Parce qu'il s'agit de mots.

Daniel BUREN : Plus grave serait la narration dans la façon de peindre ou de présenter des objets.

Guillaume DÉANGES : « Grave » ? ! C'est un lapsus ?

Daniel BUREN : Non, ce n'est pas vraiment un lapsus, car pour moi, c'est déjà la preuve qu'on commence à parler d'autre chose, qui m'intéresse moins. Je fais des choses dans le domaine de l'art et j'ai certaines idées dessus. Il est impossible de dire que tout est bien et tout marche. Il faut avoir une idée de ce que l'on fait – ce qui n'est peut-être plus le cas aujourd'hui. Et ce n'est pas pour rien si personne n'arrive à avoir une vraie idée – brillante ou non – pour essayer de conduire quelque chose. Il ne faut pas la moitié d'un machin dogmatique pour que ça tienne la route. Quand on aime tout, c'est qu'on ne prend position pour rien. On peut évidemment le contrôler après coup afin d'étayer sa position et faire quelque

chose avec : tout n'est pas raisonné au même moment. On ne peut pas être complètement ignorant du sens de ce que l'on fait. Et ce sens exclut d'autres sens. Sinon, c'est que ça n'a absolument aucune portée.

Dominique PETITGAND : On ne peut pas tout aborder dans une œuvre.

Daniel BUREN : Oui, ça aussi, bien sûr.

Guillaume DÉSANGES : Dominique, toi tu as un positionnement fort sur cette question de la narration : tu travailles le montage pour créer un contenu narratif et fictionnel plus que réaliste.

Dominique PETITGAND : Oui, mais à l'exclusion d'autre chose, que j'évacue. Quand j'enregistre une voix, ce qui m'intéresse, c'est la voix seule, je soustrais le contexte et le décor, par la façon dont je positionne le micro et fais les réglages. Dans chaque étape, je ne me focalise que sur certains aspects. Du point de vue de la narration, par exemple, j'exclus le travail des acteurs, je n'écris pas de scénario que je ferais jouer par la suite. J'exclus un certain déterminisme du cinéma ainsi qu'une narration codée, classique. Je suis dans une narration faite de trous, d'absences, de creux.

Daniel BUREN : Ça confirme ce que j'essayais de dire tout à l'heure. C'est comme s'il travaillait avec quelque chose de vivant, à la limite narratif, il le coupe non pas pour le désincarner, mais pour l'abstraire...

Dominique PETITGAND : Sans être pour autant dans l'abstraction, parce que je peux parler malgré tout d'une enfant qui a mal au ventre. L'abstraction chez moi est une étape d'un processus de création, elle est un mouvement, une direction, une destination que je n'atteins pas. Mais tout créateur fait ce travail d'abstraction.

Daniel BUREN : Je pense aussi. Je n'exclus pas des dizaines de milliers de formes différentes dans l'art, tout dépend de la façon dont elles sont tenues. On pourrait croire que je ne trouve un intérêt qu'à une forme complètement abstraite. C'est certainement quelque chose qui m'intéresse depuis toujours, mais ce n'est pas la panacée, et d'autres formes d'art non seulement ont fait leur preuve mais sont encore tout à fait possibles aujourd'hui. Je n'ai pas une vue moderniste en disant que l'abstraction est la seule invention plas-

tique de l'art du XX^e siècle. Disons que je ne veux pas penser comme ça.

Dominique PETITGAND : Quand vous faites une performance, avec un début et une fin, dans une salle de théâtre – comme *Couleurs superposées, acte IX* que j'ai vue au Guggenheim (un soir, vous prenez la place du chef d'orchestre et des acteurs s'emparent chacun d'une couleur qu'ils positionnent sur une toile), là, il me semble que l'on est dans la narration. Tout du moins, tout ce qui en fait l'apparat est présent : spectateurs, mise en scène, directeur, acteurs, déroulement...

Daniel BUREN : Sous la forme d'une boutade, ça vous montre tout ce que j'ai toujours aimé dans la peinture et que je refuse.

Guillaume DÉSANGES : Il y a quand même une tentation...

Daniel BUREN : Non parce que là, je fais exactement ce que je veux sans aucune concession.

Dominique PETITGAND : Je ne comprends pas la boutade.

Daniel BUREN : La boutade, c'est qu'il y a dans ce que je mets sous les yeux des gens le processus fondamental de n'importe quel peintre – de Pollock au peintre du dimanche –, qui fait un tableau. Et je suis toujours aussi fasciné aussi bien par un peintre du dimanche que d'être dans l'atelier d'un artiste que je vois travailler. Cependant, le résultat ne m'intéresse pas du tout : j'ai toujours envie de le balancer à la Seine ! Il y a à la fois un problème existant à la fois dans le chef-d'œuvre et la croûte du peintre du dimanche. Mais lorsqu'il est dans le processus de mise en place de son œuvre, il fait quelque chose que je trouve fascinant à voir. Et tout artiste possède ça. Donc, me concernant, je le montre, avec les moyens que j'ai : les gens voient pendant une heure ce processus et comme ça s'arrête dans le temps, les spectateurs en gardent un souvenir. Il n'y a pas d'objet en définitive.

Dominique PETITGAND : On a un cadrage précis sur ce geste, en évacuant la figuration ou l'idée d'un résultat.

Daniel BUREN : Exactement. C'est tout ce que j'aime sauf ce que je n'aime pas. Et pourquoi tout ce que j'ai pu faire à un moment donné, et que je ne fais plus, se retrouve là ?

Dominique PETITGAND : Il s'agit d'un défouloir ?

Daniel BUREN : Oui. À ce que me disent les gens après l'avoir vu, il y a un certain plaisir – que je ressens également. Ce qui pose problème, c'est l'objet qui va en sortir, avec toutes les théories qui donnent des choses parfois fantastiques, parfois moins. Ces théories n'engendrent plus aujourd'hui ce qu'elles ont pu engendrer auparavant : je ne vois pas l'équivalent aujourd'hui des théories qui ont amené Mondrian ou Pollock dans le domaine de la peinture. D'où, pour moi, le besoin de continuer la peinture en sortant de ce domaine. On ne peut plus aller très loin dans le format de la peinture, même si je suis convaincu que le jour où un type fera quelque chose d'intéressant, ce sera – pour le coup – très intéressant parce que c'est justement devenu difficile. C'est l'une des raisons pour lesquelles beaucoup d'artistes doués ont abandonné l'idée de faire un tableau. Qui dit que ce que vous faites, ce n'est pas parce que vous ne voulez pas faire de tableau ? Vous pourriez faire de très belles peintures. Il suffit de se rendre compte que l'on n'est pas assez doué, que l'on se méprise ou que la route est bouchée pour trouver une alternative à la peinture et continuer d'évoluer dans le champ de l'art. On perd la toile, le pinceau, mais on peut garder l'espace et le contrôler, le mettre à disposition. Et est-ce que ça ne vaut pas le coup de tenter de défricher ce terrain-là ? Les peintres et les sculpteurs n'y ont jamais mis les pieds. Il y a là quelque chose à faire, et qui ne relève pas de la musique...

Dominique PETITGAND : Je pense à moi, pourquoi est-ce si important pour moi de sortir du champ de la musique pour expliquer ce que je fais ? Je dis toujours que je suis artiste, non musicien. Peut-être parce que je réfléchis à la question des supports, de la mise en scène, de la monstration – autant de questions qu'un musicien ne se pose pas nécessairement. Mais si je disais qu'il s'agit de musique, peut-être que cela ferait avancer le champ de la musique, je ne sais pas... Ce n'est pas un problème en soi, mais, par exemple, je constate que mes interlocuteurs ne sortent pas de l'IRCAM ou d'écoles de musique, où l'on parle une langue que je ne pratique pas.

Daniel BUREN : Ce discours n'est pas si anecdotique que cela. Nous nous sommes rencontrés dans le milieu des arts plastiques. C'est

peut-être banal pour moi, mais pas pour toi. Il y a quelque chose là qui pose problème : soit pour dire, ça n'y rentre pas ; soit pour connaître dans quelle mesure tu y rentres. Est-ce que cela veut dire que n'importe quoi peut se faire dans ce milieu ? Est-ce que ça veut dire que cette forme X est inventée et n'a aucun lieu ? Quand c'est vrai, c'est quelque chose que l'on retrouve très souvent dans le milieu de l'art.

Dominique PETITGAND : C'est un lieu qui accueille ceux qui ne trouvent pas leur place ailleurs.

Daniel BUREN : Autant je peux critiquer le milieu de l'art, autant il a cette qualité d'ouverture qu'aucun autre milieu culturel intellectuel ne possède. Aux États-Unis, à la fin des années 1960, je me souviens que ceux qui faisaient de la danse ou de la musique, et qui étaient rejetés par toutes les sphères chorégraphiques et musicales, ne pouvaient montrer leur travail que dans les galeries, voire les musées. Leur domaine les a ensuite récupérés : on ne verra plus aujourd'hui Philip Glass ou Steve Reich dans une galerie. On peut mieux le comprendre pour les chorégraphes, car il y a plus de choses plastiques... Ce qui reste vrai aujourd'hui : les chorégraphes passent sans cesse d'un côté à l'autre.

Guillaume DÉANGES : La différence, c'est que Dominique n'a jamais été récupéré par le milieu de la musique. Tu as toujours évolué dans le milieu de l'art.

Dominique PETITGAND : J'ai fait les Beaux-Arts, ce n'est pas innocent, ça peut-être pour moi une origine. À la différence de Philip Glass, je ne fais pas de concert dans une galerie, j'y fais des installations qui ne peuvent se faire que là. Et mes concerts, je les fais dans les salles de concert. Si je ne faisais que des disques ou des concerts, je n'aurais rien à faire dans les galeries ou centres d'art.

Daniel BUREN : Je n'ai jamais eu aucun doute sur le fait que Philip Glass est un musicien. Or, toi, aujourd'hui, je pense que ce que tu fais est beaucoup moins tranché et beaucoup moins caractérisé. Est-ce que ça à faire avec le théâtre ?

Dominique PETITGAND : Je me pose la question.

Daniel BUREN : Je pose la question sans avoir ni de réponse ni d'idée. Est-ce lié à une poésie sonore – mais en même temps, elle est

écrite ? Est-ce que ça à faire avec un jeu sur l'image sans l'image ? Ce qui me semble très possible. Ça fait partie de ces choses qui ne sont pas placées.

Dominique PETITGAND : C'est très étrange, car je peux être invité à faire entendre mes pièces dans des festivals de théâtre, de danse, de poésie, de cinéma. Pendant longtemps, j'ai dû définir ce que je faisais par intrusion et soustraction : cinéma sans images, poésie sonore sans performance, théâtre sans comédiens... Mais le monde de l'art me permet de rassembler tout ça, de dire que c'est le point d'origine, ce serait pour moi la maison, et les autres domaines des petits voyages que je fais.

Daniel BUREN : Je ne sais pas ce qui t'arrivera dans le futur, mais il y a beaucoup d'artistes qui évoluent dans le domaine de l'art et qui explosent dans un milieu dans lequel ils auraient dû se trouver initialement. Prenons Laurie Anderson : elle était connue comme le loup blanc dans le milieu de l'art grâce à son travail protéiforme, et elle est devenue une vedette mondiale dans le vrai *music-hall* parce que son travail proposait des choses bizarres sur le son.

Guillaume DÉANGES : Je me rends compte qu'il y a aujourd'hui des artistes qui ont un positionnement ambigu par rapport à ça : ils pourraient très bien être sur une scène, mais font le choix de rester dans une galerie.

Daniel BUREN : Tout s'académise. Mais au début, personne n'en voulait ailleurs, c'est la raison pour laquelle ils ont intégré le milieu de l'art. Peut-être parce que le milieu de l'art est plus malléable ou bénéficie de cette générosité, des artistes comme Philip Glass ont fait plein de pièces liées à la forme même de la galerie. Cet endroit dans lequel il jouait le faisait ainsi aller très loin dans des formes qui s'adaptaient à la galerie comme une pièce de claquements de doigts ou de clavecin. La scène musicale offre quant à elle des choses beaucoup plus performantes.

Dominique PETITGAND : La place des silences dans mes pièces vient, entre autres, d'avoir dû penser les installations et m'adapter à des espaces qui ne sont pas ceux des salles de concert.

Daniel BUREN : En 1967, quand on faisait des « spectacles » où on invitait des gens à venir contempler un morceau de tissu peint, c'était prendre à l'envers quelque chose qui était de moins en moins

évident dans la galerie. Il s'agissait de s'adapter à un lieu précis chargé d'un rituel pour montrer quelque chose où tout paraît sans cadre, flou, etc. Le but était de questionner ce qu'il se passe au sein de la galerie. Pour jouer ça, il est nécessaire de trouver un autre domaine pour le montrer crûment. On ne peut pas faire entrer les gens dans une galerie et les faire asseoir sur des chaises devant le tableau : ça ne tient plus debout – ça devient une sorte de mise en scène/spectacle, ou au contraire une œuvre *in situ* (telle qu'on la qualifierait aujourd'hui) qui n'a aucun intérêt, car on parle d'autre chose. Être bousculé, alors qu'on n'y pensait pas forcément, parce que l'on met quelque chose en rapport avec le son dans un espace de galerie où on entre, où on sort, où la porte ne ferme pas bien, et qui oblige de faire quelque chose de très précis vis-à-vis de ça : c'est presque la preuve que l'on apprend quelque chose là que la salle de spectacle n'aurait jamais appris. Il est donc nécessaire de se préoccuper du lieu pour ne pas rendre le travail inodore. Dans cette habitude de l'art, jusqu'à il y a peu, le lieu était complètement ignoré.

Dominique PETITGAND : Le lieu, mais aussi tout ce que cela sous-tend de rapports avec le spectateur : sa présence, sa perception, les comportements, les rituels, etc.

Daniel BUREN : C'est pour cela que je m'y intéresse : on y retrouve tout.

Dominique PETITGAND : Le lieu, c'est aussi l'événement. Que ce soit un concert ou une exposition, il s'agit de la rencontre de l'œuvre avec un public.

Daniel BUREN : Le lieu, la géographie, le moment sont autant d'éléments qui n'empêchent pas d'apprécier le côté plastique ou intrinsèque d'une œuvre. Ils agrandissent le champ de l'art au lieu de le rétrécir. Si votre travail, comme le mien, est fondé là-dessus, automatiquement, il a beaucoup plus à voir avec la façon d'envisager ce que l'on essaie de faire – il ne s'agit pas uniquement d'un rapport formel ou plastique.

Guillaume DESANGES : J'aimerais aborder maintenant la question de l'affect et de la sensibilité. Dominique, par exemple, s'en méfie quand on parle de ses œuvres. J'aimerais entendre Daniel sur ce sujet.

Dominique PETITGAND : J'ai envie que les gens soient affectés, oui, mais pour cela, je crois qu'il faut que ça n'apparaisse pas dans l'œuvre, que ça soit le moins apparent possible.

Guillaume DÉSANGES : Quand je parle de l'affect, c'est l'affect par rapport à la façon dont on travaille, tout ce qui relève de la sensibilité au travail. Je ne parle pas de l'affect du public. Quand on voit le travail de Daniel, on a l'impression que c'est quelque chose de très protocolaire ou volontaire, et qu'il y a peu de place pour la sensibilité. Je ne pense pas que ce soit tout à fait juste de penser de la sorte. Dans le processus, vous dites qu'arrivent des choses inattendues, et que l'on se retrouve dans quelque chose de vivant. Ce qui échappe à la programmatique serait alors un autre point qui vous rapproche de Dominique.

Dominique PETITGAND : Chez moi, ça ne passe pas par l'œil. La façon dont je suis présent dans ce que je fais, c'est comment mon corps est présent. Principalement au montage. Toutes les durées des silences que je dois établir passent par mon corps. Je ne calcule pas les temps, je dois juste les vivre, respirer avec. Tous les montages que j'opère sont à la mesure de mon corps alors qu'on ne m'entend pas – à l'exception des musiques, car c'est moi qui joue. C'est la part non intellectuelle.

Guillaume DÉSANGES : D'un certain côté, ce que dit Daniel c'est qu'il y a des choses qui ne sont pas forcément visibles quand on voit le travail, mais qui sont essentielles dans le processus.

Daniel BUREN : J'espère que c'est visible dans le travail sinon tout le monde s'en fout. Tout ce qui n'est pas visible dans le travail n'a aucun intérêt. Le travail montre et cache des choses. Si on est surpris quand je dis une chose comme ça, c'est parce que je continue de donner une fausse image de qui je suis. Mais ça ne me gêne pas trop. Je fais beaucoup d'expositions ; et sur chacune d'elles, j'en improvise 9,5 sur 10. Ça fait partie de ma façon de travailler que de réfléchir très longtemps sur ce que je vais faire. Ça va dans tous les sens parce que je fais beaucoup de choses : il y a des choses pour lesquelles je prends plusieurs années avant de les réaliser, et d'autres dans lesquelles je me lance sans avoir aucune idée de la manière dont je vais les commencer, encore moins quelle en sera la fin !

Guillaume DÉSANGES : **DONC,** tous les travaux que vous réalisez nécessitent votre présence sur place.

Daniel BUREN : Oui, c'est sûr. Je ne dis pas que l'on ne m'aide pas, mais il est rarissime que l'on fasse quelque chose sans moi. Quand c'est sans moi, j'ai en général tout vu avant. Le plus souvent, je peux difficilement déléguer puisque je ne sais pas encore moi-même ce que je vais faire. Si je délègue, je suis obligé de rendre intelligible quelque chose que j'ai envie de faire – et cette gymnastique me donne moins de liberté. Mais il est vrai qu'en règle générale, j'improvise tout le temps. Pour l'exposition du Centre Pompidou qui était l'une des plus compliquées, j'ai quasiment tout fait avec 24 heures d'avance sur les gens qui faisaient les salles.

Guillaume DÉSANGES : Est-ce que ça pouvait se faire autrement ?

Daniel BUREN : Il faut un autre tempérament. Le dessin des salles était préparé à l'avance, mais leur contenu a presque été décidé au jour le jour pendant les quatre semaines où j'ai travaillé à Beaubourg. Il y avait par exemple tout un jeu sur la couleur : j'ai commencé par peindre vert dans une des salles, puis j'ai complété les autres salles en relation. Chacune me donnait l'indication d'une autre couleur qui pourrait aller avec.

Guillaume DÉSANGES : C'est-à-dire ?

Daniel BUREN : C'est très difficile à expliquer. Si les choses se touchent, cohabitent ou sont en enfilade, on ne peut pas mettre n'importe quelle couleur. Dans ce cas, chaque couleur en dicte une autre. Certains choix se font volontairement, et d'autres, de manière plus intuitive. Avec la même exposition au Centre Pompidou, j'aurais pu tout faire en noir et blanc. L'inspiration évite de réfléchir 300 ans sur quelque chose qui de toute façon n'est qu'une solution. Comme je fais le choix de celle qui m'intéresse le plus à un moment donné, il ne faut pas que je réfléchisse trop, sinon, je ne finis jamais. D'où l'intérêt de travailler sur place.

Guillaume DÉSANGES : Ces décisions ne peuvent se faire que sur place.

Daniel BUREN : C'est comme un spectacle : vous ne commencez généralement pas le spectacle le lendemain du jour où il est prévu de faire la première. L'artiste a l'avantage de pouvoir dire aux visiteurs d'une galerie de revenir le lendemain, mais il ne faut pas trop exagérer non plus !

Guillaume DÉSANGES : Il suffit de mettre une indication « *Work in progress* » !

Daniel BUREN : On ne comprendra pas que vous ne soyez pas prêts. Si vous n'aviez que des tableaux à accrocher – c'est-à-dire la majorité des cas –, vous devriez l'être parce que le contenu est là. Or, si vous faites autre chose, on ne comprendra pas non plus. On a huit jours pour faire une exposition – huit jours durant lesquels il faut tout faire. Je sais bien que je ne fais pas le même exercice que la plupart des artistes qui exposent. Ils viennent avec des éléments tout faits et les mettent dans l'espace, ce qui n'est pas la même chose que de créer un espace qui n'existe pas, ou de penser un objet qui n'existe pas. L'implication du *in situ* tel que je l'entends, c'est une discipline dans laquelle on retrouve des risques qui n'existent pas dans d'autres façons de travailler. C'est comme le cirque : le funambule qui tombe trop souvent et se casse quatre fois la jambe ne pourra plus jamais monter sur un fil. On peut heureusement rater – sinon on ne ferait plus rien ; plus on en fait, plus on a la liberté de rater. C'est donc un privilège de pouvoir faire beaucoup de choses, car on peut se rattraper et ça donne une distance. Si on traverse une passe à plat qui est trop longue, on risque ni plus ni moins la catastrophe.

Ce risque est évidemment pris de façon plus totale, car ça se fait sur place ; cette implication du travail fait sur place demande la capacité d'avoir un certain talent d'improvisation. Ce qui est aussi visible dans le travail.

2^e partie

Guillaume DÉANGES : Notre premier entretien a fait apparaître entre vous des points de convergence inattendus. Par exemple, ce renouvellement radical des enjeux de l'œuvre selon son contexte de monstration, alors même que votre mode d'expression semble bien circonscrit : la diffusion sonore pour Dominique, les bandes de l'« outil visuel » de Daniel. Aujourd'hui, je voudrais revenir sur cette notion de narration, qui, selon moi, et contrairement aux apparences, vous concerne aussi tous les deux. Si elle apparaît essentielle chez Dominique, chez vous, Daniel, elle n'est pas revendiquée, mais émerge plus discrètement, et à différents niveaux. Dans le titre de l'œuvre, les échos de l'histoire architecturale d'un lieu ou dans le fait d'organiser un cheminement d'événements suivant une sorte de scénario – je pense notamment au « Musée qui n'existait pas ».

Daniel BUREN : Pour répondre à cela, il faut préciser de quel type de narration on parle, mais surtout quel type de narration est nécessaire pour comprendre une œuvre.

Guillaume DÉSANGES : J'entends le mot narration au sens large : à la fois récit d'une histoire préexistante et récit projeté de la situation créée.

Daniel BUREN : Me concernant, je vois deux situations très différentes, mais complètement intriquées. Celle du travail qui existe et qu'avec un peu d'habitude et d'effort, n'importe qui est capable de lire et de juger, sans aucune narration hormis celle qu'on peut se faire dans sa tête. Je dirais alors que la narration, au sens littéraire du terme, est abstraite, voire absente, comme un éclair visuel plutôt qu'une narration phrasée. En revanche, quand il s'agit d'un travail qui n'existe plus et que l'on veut faire comprendre – ce que je fais souvent lors de conférences – je dois donner des clés et, ça, c'est narratif, mais ce n'est pas le travail donné à voir.

Dominique PETITGAND : Oui, c'est le commentaire d'une œuvre, sa description, sa documentation... on y emploie le style indirect, on paraphrase.

Daniel BUREN : L'obligation de ne pas simplement montrer trois images en disant : « Voilà, c'était ça » – ce qui serait absurde et trompeur – m'oblige à créer des parcours narratifs assez longs, qui ne sont valables qu'à ce moment précis. Alors que sur le site de l'œuvre, qu'elle dure quinze jours ou quinze ans, il n'y a besoin d'aucune explication autre que quelques éléments techniques du genre : « C'est du ciment et pas de la pierre. »

Dominique PETITGAND : Dans un cas, c'est le spectateur qui fait librement l'expérience de l'œuvre, dans l'autre, c'est vous qui la transmettez, comme un guide, selon un parcours particulier. Celui qui a vu raconte pour celui qui n'a pas vu, en laissant de côté tous les autres parcours possibles. La narration a autant à voir avec le temps qu'avec l'espace. Raconter : il y a l'idée de quelque chose qui chemine dans le temps, avance, choisit des détours, progresse... Dans tous les cas, c'est une projection. Lors de mes diffusions publiques, il y a une forme de narration qui peut être dirigée, avec un début et une fin. Et il y a une autre forme de narration, plus éclatée, dans une installation, où ce côté dirigé ne peut pas exister, parce que le choix du parcours est laissé au visiteur, qui décide son début, sa fin, la durée de sa visite.

Daniel BUREN : Oui, c'est juste. Mais comment concilier les deux ? À mon sens, c'est impossible.

Guillaume DÉANGES : Je comprends cette distinction entre l'arpentage dirigé par le récit et la liberté du visiteur dans l'espace. Mais ce n'est pas parce qu'on peut l'appréhender par un bout ou par un autre que l'œuvre ne relève pas d'un régime narratif. Par ailleurs, vous travaillez tous les deux avec des matériaux qui ont leur propre histoire. Pour Dominique, ce sont les histoires dont sont chargées les personnes réelles qu'il enregistre pour ses pièces ; chez Daniel, l'histoire du lieu de l'œuvre *in situ*. Cette histoire-là, vous devez faire avec à un moment donné, vous ne la masquez pas, voire, vous vous en servez.

Daniel BUREN : Et vous faites rentrer ça dans un système narratif ?

Guillaume DÉANGES : Oui.

Daniel BUREN : C'est possible. Je ne me suis effectivement jamais posé la question en ces termes... Mais c'est quasiment implicite : si on accepte l'idée que la narration serait aussi celle du lieu (qui est un matériau), alors de façon inéluctable, le lieu a une histoire, en plus de celle que j'aimerais y ajouter ou enlever. Je ne peux pas dire qu'il n'est pas « narratif ». Même le cube blanc d'un musée correspond à une narration qui a été, en quelque sorte, truquée. D'ailleurs, un problème qui m'intéresse, c'est de montrer ce qui se cache dans ce cube blanc, c'est-à-dire ce qui s'y joue avant, après, et pendant mon travail. Dans ce cas-là, même si je n'avais jamais pensé à ce terme, je suis assez d'accord : il y a l'incorporation de quelque chose de narratif dans quelque chose qui ne se veut pas narratif. C'est une contradiction ou une complexité intrinsèque à l'œuvre dans son ensemble.

Dominique PETITGAND : Je pensais même que vous en jouiez consciemment.

Daniel BUREN : Je joue avec ça sans y penser. Mais c'est aussi parce que je prends le terme narratif comme quelque chose d'assez péjoratif. Ce qui n'est pas la seule façon de l'appréhender...

Dominique PETITGAND : Je vois la narration comme une étape. Une étape structurelle, fondamentale, même en dehors de toute démarche scénaristique. On passe tous à un moment donné par la case « narration », quelle que soit notre pratique : de même qu'on passe par « support », « format », etc. Je la vois comme une manière de permettre au temps d'enrichir, de façon plus ou moins dirigée, l'expérience de l'œuvre.

Guillaume DÉSANGES : Il y a des modalités discursives ou narratives qui enserrent la perception d'un travail, y projettent des éclairages différents, sans jamais le déterminer totalement.... Daniel parlait du second temps de l'œuvre, celui du récit. Le journal publié pour votre exposition au Guggenheim – le *Buren Times* – se présente comme une suite d'histoires. Est-ce que cela ne fait pas partie intégrante de l'œuvre ? N'en est-ce vraiment qu'un prolongement ou un élément périphérique ?

Daniel BUREN : Ça n'est pas au même niveau que l'œuvre. C'est un peu en dessous, même si cela devient essentiel. Il s'agit de donner un fil conducteur à l'œuvre dans son ensemble, et de voir s'il est logique ou pas. Dans un travail comme le mien, extrêmement disséminé – et qui plus est, presque jamais conservé, si ce n'est sa narration, son idée, sa photographie – faire cela me semble être le minimum à donner à ceux qui s'y intéressent. J'espère qu'un seul de mes travaux se suffit à lui-même pour être compris, sans nécessiter de commentaire. Mais chaque fois que j'ajoute une couche, cela permet soit de rendre les choses très confuses au point de n'y plus rien comprendre, soit de donner des éclairages différents dans le temps. La somme de tout cela finit par composer ce que l'on peut appeler banalement et classiquement une œuvre.

Dominique PETITGAND : Est-ce que l'on parle bien de la même chose ? On parle du commentaire, l'accompagnement de l'œuvre par l'artiste... Pour moi, c'est quelque chose qui se situe à la périphérie, qui est complémentaire, et pourrait ne pas exister.

Daniel BUREN : J'élabore ces histoires pour celui qui n'a pas tout vu. Et personne n'a tout vu. À part moi, et encore... il y a même quelques rares pièces que je fais faire sans les voir. En dehors de moi, personne n'a vu plus de 7 % de mon travail, ce qui est beaucoup en nombre absolu, très peu en proportion si on sait que j'ai fait près de 2 000 expositions !

Dominique PETITGAND : Je dirai même que la majorité a accès à votre travail principalement par ces traces, cette mémoire. Quant à mon œuvre, je me suis rendu progressivement compte que j'avais envie – si ce n'est besoin – de développer en parallèle, comme en périphérie, toute une série de commentaires, de notes, d'entretiens, tout ce travail autour des catalogues, de la documentation. Autant je peux m'effacer complètement et m'enlever physiquement de mes montages, autant je peux réapparaître dans la catégorie « commentaire

du travail ». Mais je me pose parfois la question... Est-ce que je n'aurais pas mieux fait de rester silencieux et secret depuis le début ?... Est-ce que ce n'est pas gâcher que de trop donner ?

Daniel BUREN : La réponse de la plupart des artistes est qu'il ne faut rien dire. J'ai pris une tout autre position. Lorsque dans une exposition, je souhaitais mettre un schéma afin d'explicitier la pièce, beaucoup de gens me disaient que ce n'était pas la peine parce que cela déflorait l'œuvre... Or, c'est justement ce qui m'intéresse. Si vous enlevez tout ce qui est mystérieux et qu'il ne reste plus rien, c'est que l'œuvre en question ne vaut pas grand-chose, à part son mystère peut-être ?

Dominique PETITGAND : Si l'œuvre est forte, on ne peut pas la déflorer.

Daniel BUREN : Je dirai même que s'il y a mystère, c'est qu'il y a un problème. Il ne s'agit pas de faire de la prestidigitation, c'est ne rien déflorer que de dire : « Ce que vous voyez qui ressemble à un rectangle correspond en fait à la taille de la fenêtre qui est à côté. Voilà pourquoi il s'agit de cette taille-là et pas d'une autre. » C'est déflorer ce qui n'a aucun intérêt à rester caché, sauf pour ceux qui pensent que tout le mystère de leur travail va résider dans ces sortes de secrets. Vis-à-vis d'une chose qui en fait n'intéresse même pas tout le monde, je préfère annoncer directement quel est le point de départ.

Guillaume DÉANGES : Si une œuvre se laisse terrasser par un commentaire ou le dévoilement d'une information, c'est problématique.

Dominique PETITGAND : Comme je fais des œuvres qui relèvent de la parole, mon interrogation était de savoir si je pouvais ajouter de la parole à la parole. Mais je m'aperçois que je n'ajoute rien. Mes œuvres étant sonores, non matérielles, le commentaire et la transcription des pièces reviennent simplement à laisser d'autres traces tangibles. C'est la raison pour laquelle je suis attaché à la question du livre et de l'écrit. Pour le catalogue que nous avons élaboré avec Guillaume, l'idée était de faire une description pour les gens qui ne peuvent pas avoir accès à mon œuvre. Par exemple : les sourds. On peut décrire, transposer, paraphraser : ils auront toujours quelque chose. Du coup, se pose la question : est-ce que le son est si essentiel, puisque mes pièces existent également sur papier ?

Guillaume DÉSANGES : On pourrait donc dire que Dominique travaille un son, par essence volatile, en cherchant à l'inscrire quelque part. De son côté, Daniel, qui travaille des formes tangibles de la peinture, de la sculpture et de l'installation, tend presque à leur volatilisation puisqu'il prétend qu'il ne reste que 10 % du travail et qu'il ne tient pas à la conservation. Finalement, Dominique vient du volatil et cherche à le fixer alors que Daniel, qui vient du plus tangible, cherche à le rendre plus volatil.

Dominique PETITGAND : Exactement, peu importe le point de départ, le plus important est de s'échapper.

Daniel BUREN : C'est une comparaison/inversion très juste, et d'ailleurs amusante. En ce qui me concerne, il s'agissait en effet de poser le problème de la soi-disant unicité et immortalité de la peinture. Pourquoi imposer ce statut aux œuvres en deux ou trois dimensions, et peut-on à l'inverse les rendre aussi rapides et fulgurantes que la musique ou la parole – qui par ailleurs se répètent et se dupliquent ? Rejouer un travail visuel, c'est entrer dans un domaine inhabituel pour les arts plastiques, alors que c'est inhérent à la musique, au théâtre ou à la chorégraphie, avec toutes sortes de sophistications.

Dominique PETITGAND : C'est l'idée de répertoire en quelque sorte...

Daniel BUREN : Et pourtant, en faisant cela, je ne me sens ni musicien, ni homme de théâtre. Proposer clairement que certaines œuvres ne sont pas faites pour durer plus que les dix jours ou les dix minutes de visibilité pose des problèmes intéressants. Sans parler d'éternité, les arts plastiques fonctionnent basiquement sur un principe de « fixation » : faire une peinture, c'est fixer à tout jamais.

Guillaume DÉSANGES : Plus généralement, j'ai l'impression que vous avez un rapport inversé à la notion de contextualisation. L'aspect éphémère du travail de Daniel opère sur un principe de contextualisation radicale de l'œuvre, dans l'espace, mais aussi dans le temps. Avec, à l'instar de l'expérimentation scientifique, cette même constatation que le facteur temps interdit la possibilité de retrouver les mêmes conditions. Cela renvoie peut-être à cette célèbre théorie de Baudelaire d'un art qui est à 50 % universel et à 50 %, « l'époque, la mode, la morale, la passion ». En ce sens, Daniel, vous tendriez plutôt vers cette seconde moitié circonstancielle. À l'inverse, j'ai l'impression que Dominique est dans la « dé-contextualisation » maximale, visant la fixation et l'universalité au sein même du caractère éphémère et contingent de son matériau (la parole).

Dominique PETITGAND : Il me semble qu'à partir de deux points de départ diamétralement opposés, nous éprouvons le même besoin : que cohabitent au sein d'une œuvre des choses contradictoires. Procédant d'abord par enregistrement, avec des gens qui parlent, qui s'épanchent, je suis dans un contexte, géographique, social, familial, tellement présent, incarné, que j'ai besoin de m'en éloigner le plus possible.

Guillaume DÉSANGES : C'est pourquoi tu coupes toujours la parole au moment où elle pourrait être contextualisée. C'est en cela que tes pièces sont troublantes.

Dominique PETITGAND : C'est une sorte de mouvement vers une forme d'abstraction. Je ne fais que couper, soustraire, mais il reste toujours quelque chose : les voix, l'ancrage des voix, qui déterminent un contexte.

Daniel BUREN : Oui, ce qui est intéressant, c'est que ses histoires sont très abstraites, et en même temps, en faisant un effort, on pourrait presque les dater. Comme un film dont on peut savoir l'année juste à partir de la bande-son, sans savoir de quoi il s'agit.

Dominique PETITGAND : Ça tient aux outils : le micro, l'enregistrement, le support, mais aussi la voix et le type de langage. Mes efforts pour fuir tout ce qui pourrait contextualiser sont limités, il restera toujours la marque de l'époque.

Daniel BUREN : Aussi objectif et contrôlé qu'on veuille être, on sera toujours dépassé par la sensibilité de l'époque dans laquelle on est plongé, et dont on ne peut se détacher. C'est pourquoi la fameuse position de Duchamp sur la neutralité du ready-made est une rigolade aujourd'hui. Avec son incroyable mélange de sérieux, d'humour et d'intelligence, il a tout fait pour choisir des objets les plus banals. Mais aujourd'hui, ils sont dépassés : sa roue de bicyclette, on ne la fait plus comme ça. Ce qui était la banalité est devenu de l'archéologie ou de l'Antiquité, ce qui est tout sauf banal.

Guillaume DÉSANGES : De votre côté, vous contextualisez à outrance, considérant qu'en dehors de son contexte, la pièce n'est même pas visible.

Daniel BUREN : Une pièce n'est quasiment jamais visible en dehors du moment où j'ai voulu la montrer. Ce qui fait que j'ai très vite résolu le problème de cette nouvelle invitation au Guggenheim, par

exemple, en décidant de ne pas y refaire la pièce qui y avait été censurée en 1971.

Guillaume DÉSANGES : L'idée vous a quand même effleuré ?

Daniel BUREN : Oui, ça m'a effleuré, mais j'ai très vite tranché, vingt secondes d'hésitation maximum. Quand on m'a invité, tout le monde pensait que c'était cela que je ferais.

Guillaume DÉSANGES : C'était du coup un peu trop attendu...

Daniel BUREN : J'avais pensé la rejouer autrement, mais finalement je me suis dit que ça rentrait dans une histoire qui ne m'intéresse plus. Il y a des cas où refaire est pertinent : par exemple, je ne trouverais pas idiot intellectuellement de recoller des papiers dans la rue. Et encore, pas à Paris, car trop de gens sauraient immédiatement que ça pourrait être moi. Il faudrait que j'aie les coller à Tombouctou pour que ça garde une actualité de questionnement.

Guillaume DÉSANGES : Vous fondez votre pratique plutôt sur l'élément « relatif, circonstanciel » de l'art, que Baudelaire oppose à l'élément « éternel, invariable ». Et ce, pas seulement *a posteriori*, mais dès la conception d'un projet, en opérant par rapport à un contexte social et artistique.

Daniel BUREN : Pour moi, une pièce fonctionne quand elle est le plus intrinsèquement liée au moment et au lieu où elle est réalisée. Pour le dire autrement, plus la pièce ne pourrait absolument pas être ailleurs, plus elle est réussie. En ce sens, elle est la moins autonome possible.

Dominique PETITGAND : Vous parlez de l'espace ?

Daniel BUREN : De l'espace et du temps : tous les éléments contingents qui deviennent indissociables pour que l'ensemble soit compréhensible. Même si l'outil visuel reste le même, toutes les fois qu'il fonctionne, il n'y a aucune répétition, parce qu'il n'est que l'un des ingrédients. Celui qui va permettre d'articuler le tout. C'est grâce à cette chose qui se répète que l'on peut articuler des choses complètement différentes. Et ceci n'est pas une contradiction.

Dominique PETITGAND : Ce qui est chaque fois différent, c'est l'incarnation de cet outil. Tel quel, il est immatériel, il voyage d'un support à un autre, d'un contexte à un autre. C'est une idée qui se réincarne sur un support.

Daniel BUREN : Et se réincarner sous-entend changer de forme. Paradoxalement, bien que ce soit toujours le même espacement des bandes, la forme, le format, la taille, le support changent tout le temps. L'outil visuel ne bouge pas, il reste immuable que la surface soit très petite ou très grande... Si la chose n'est absolument pas répétable, c'est parce que chaque lieu induit une spécificité.

Guillaume DÉSANGES : Dominique, avec évidemment moins d'expérience que Daniel en terme d'interventions liées à l'architecture, il y a des enjeux très forts dans tes grandes installations sonores *in situ*, qui prennent en compte l'espace.

Dominique PETITGAND : Oui, bien sûr. Et quand je pense à un lieu, je ne pense pas qu'au lieu physique, je dois aussi penser au milieu, c'est-à-dire à des équipes, des usages, un vocabulaire, une façon de faire et de voir qui sont toujours différents... Et le lien entre tout ça, c'est moi.

Daniel BUREN : Oui, et c'est ce lien qui ne se contrôle pas, et est très difficile à identifier. Par exemple, certains croient reconnaître mon travail dès qu'ils voient des bandes. Or, s'il y a un style dans mon travail, ce n'est certainement pas là qu'il se trouve.

Guillaume DÉSANGES : Pensez-vous avoir un style ?

Daniel BUREN : C'est une sacrée question ! À mon avis, il y a des tendances plus ou moins marquées de chaque artiste qui se retrouvent sous d'autres formes de projet en projet, ou de période en période. C'est quelque chose qui s'échappe un peu... et qui intrinsèquement revient. Quand il n'y a pas ça, je pense qu'*a priori*, ce n'est pas grave. Mais s'il n'y a pas ça, évidemment, on ne parlera pas de style.

Dominique PETITGAND : Je ne me sens pas très proche de la notion de « disparition de l'auteur ». Je crois que la création d'une forme, d'un style, est une affirmation.

Daniel BUREN : J'ai commencé mon travail en disant un peu le contraire de ce que j'affirme aujourd'hui. En travaillant par exemple sur un catalogue raisonné, je regarde rétroactivement ce que j'ai fait en trente-cinq ans, et je me rends compte qu'il y a un certain style, une façon d'aborder les choses qui finissent par créer une forme.

Dominique PETITGAND : Il est important de préciser que le style n'est pas l'outil visuel pour vous, comme il n'est pas le son pour moi. Je

reçois parfois des cassettes ou des disques de gens qui admirent mon travail et m'envoient leurs enregistrements, ou je lis des articles qui indiquent « à la manière de... » : ils croient déceler un style, et ça me fait à chaque fois un effet horrible...

Daniel BUREN : Parce qu'il s'agit seulement d'un morceau de la forme, qui est souvent le plus caricaturé...

Dominique PETITGAND : Effectivement, et ce n'est pas celui qu'on a envie que l'on retienne. Dans mon cas, on ressort tout ce que j'essaie de fuir ! Par exemple, quelqu'un qui fait un travail en enregistrant sa grand-mère va me l'envoyer en croyant me faire plaisir, en croyant s'inscrire dans un genre... Je me dis dans ces moments-là que j'ai tout raté.

Daniel BUREN : Même si ça reste quelque chose qui ne me préoccupe pas, je pense qu'à partir du moment où l'on fait quelque chose, c'est inéluctable. C'est moi qui signe, donc c'est moi qui suis responsable, pour ne pas dire « l'auteur », qui signifie quelque chose de beaucoup plus fort. Je suis aujourd'hui assez d'accord avec l'idée selon laquelle j'ai « créé » un style que d'autres vont reconnaître comme étant typiquement de Daniel Buren.

Dominique PETITGAND : J'aime cette idée de la responsabilité.

Daniel BUREN : C'est elle qui m'intéresse le plus.

Dominique PETITGAND : Si l'œuvre est mauvaise, il n'y a qu'un responsable.

Daniel BUREN : J'ai fait partie de ces gens qui ont remis l'auteur en question en déclarant qu'il n'avait aucun intérêt. Mais c'était à une autre époque, et surtout, c'était pour dire quelque chose avec quoi je suis toujours d'accord : le fait que l'on est toujours coauteur. Non seulement avec celui qui regarde, mais aussi avec ceux sans qui l'œuvre ne serait pas possible.

Dominique PETITGAND : Oui, mais pour être coauteur avec le spectateur, encore faut-il déjà produire une forme. Il ne suffit pas de le dire. Je me suis posé ces questions quand j'ai publié les textes de mes pièces, qui sont des montages de paroles d'autres personnes... Est-ce que j'en suis l'auteur ? Est-ce qu'ils en sont les coauteurs ? Il faut trancher à un moment donné : j'en suis l'auteur parce que quand

je suis face à un public, il n'y a que moi. Si le public trouve ça nul, il n'y a qu'une personne qui est responsable. Être auteur, ce n'est pas forcément être l'inventeur, le démiurge qui a tout inventé, c'est être celui qui présente quelque chose.

Daniel BUREN : Dans ce sens-là, je suis complètement d'accord. À une époque, les invitations à mes expositions mentionnaient systématiquement : « Responsable : Daniel Buren. »

Dominique PETITGAND : Il semble important à un moment d'accepter d'être le seul à assumer. Il n'y a que moi qui dors mal quand ça se passe mal, la seule personne qui peut être huée ou moquée. Aucun technicien ou protagoniste n'aura les mêmes angoisses que moi sur un projet.

Guillaume DÉSANGES : Quand Daniel a commencé sa carrière, cette question de l'auteur était à réévaluer parce que la signature était devenue absolue, pesante...

Daniel BUREN : Effectivement, dans le domaine de l'art, c'était devenu irrespirable de ne jamais pouvoir la remettre en question. Et c'était l'époque du degré zéro de Barthes en littérature.

Dominique PETITGAND : Mais dans son texte sur la mort de l'auteur, il ne parle pas tant de la signature de l'écrivain que de la relation entre texte et lecteur. Le lecteur comme coauteur.

Daniel BUREN : Ce qu'on peut dire globalement, c'est qu'au milieu des années 1960, il y a eu un changement radical sur la façon d'envisager l'art au sens large. Plus précisément, je pense qu'il y a un avant et un après 1965. Là où j'ai affirmé vraiment quelque chose, c'est cette année-là. Ma mémoire est encore assez bonne pour me souvenir que dans une courte période de six mois, des artistes inconnus à l'époque ont réalisé là un travail déterminant.

Guillaume DÉSANGES : Les enjeux de ces années-là – que l'art conceptuel a cristallisé – ont été depuis totalement admis par l'institution, et correspondent à l'art tel qu'on l'enseigne aujourd'hui.

Dominique PETITGAND : Pourtant, par rapport à mes pièces, je ne pense pas que cela ait permis qu'elles existent. En tout cas, pas exclusivement. Cela a permis que le milieu de l'art les accueille, ce qui n'est pas rien.

Daniel BUREN : L'art reste le milieu culturel le plus ouvert. La rupture des années 1960 a été si forte qu'il faut faire un effort pour se souvenir comment c'était avant. Surtout par rapport à Paris, qui contrairement aux idées reçues était artistiquement très retardée en Europe. Il n'y avait pas de musées, ni rien qui fonctionnait sur le modèle des Kunsthalle allemandes. On n'avait que le Salon de Mai et celui de la Jeune Peinture, très difficiles d'accès pour un jeune artiste. C'était les seules possibilités autres que d'aller montrer son travail sur le trottoir. Et en dehors de Paris, il n'y avait strictement rien !

Dominique PETITGAND : Pour moi, tout ceci était acquis.

Daniel BUREN : Aujourd'hui, quand je raconte cela, certains étudiants vérifient tellement cela paraît incroyable. Mais il ne faut pas oublier que tout peut encore changer aujourd'hui, même si ça a l'air stabilisé. Globalement, je ne souscris pas à cette idéologie artistique dominante qui veut que les choses soient immuables. D'ailleurs, si l'on y réfléchit bien, c'est la même idéologie qui mène au Réalisme socialiste ou au Pop Art. Des portraits de Mao à la statuaire monumentale d'Afrique ou celle de chez nous, minimale et abstraite, aucune ne pose un problème différent. Structurellement, c'est le même rapport à la société, à la beauté. Topographiquement, elle se place toujours « au milieu » de quelque chose et en érection. Il est très difficile d'aller contre ça.

Dominique PETITGAND : La question est de savoir s'il faut se détacher de cette idéologie.

Daniel BUREN : Le problème est d'abord d'identifier ces lignes qui restent immuables, et voir ensuite si elles peuvent être combattues. Ce qui m'a intrigué dans ma jeunesse, c'est de m'apercevoir que les artistes disent tous la même chose. De Picasso à Yves Brayer, l'art est toujours immortel, profond, universel... Je n'arrive pas à y croire. D'autant plus que c'est ce même argument que les réactionnaires utilisent contre l'art dit contemporain, c'est-à-dire là où on ne retrouve plus une trace évidente de la main, du talent, de la jouissance immédiate. Picasso, qui était le plus critiqué à l'époque par ces personnes-là, avait lui toutes ces qualités, alors qu'il a été caricaturé comme celui qui ne sait pas dessiner, et fait n'importe quoi...

Dominique PETITGAND : Est-ce que cela signifie que le travail critique consistant à séparer les choses formellement, conceptuellement et idéologiquement, serait vain ?

Daniel BUREN : La statuaire de Mao Tsé-Tung répétée à l'infini n'est pas loin de la statuaire abstraite, métallique, que l'on trouve devant nos banques. C'est la même chose : une représentation du pouvoir. Certes, chez Mao, c'est une imagerie plus réaliste, mais on pourrait aussi imaginer un pouvoir dictatorial abstrait. D'ailleurs, je pense que c'est le cas.

Guillaume DÉSANGES : Oui, on peut contester cette idée simpliste que le réalisme socialiste ne peut être que propagande, tandis que le réalisme capitaliste ne peut être que critique.

Daniel BUREN : On pourrait plus facilement dire qu'ils sont tous les deux propagandes.

Guillaume DÉSANGES : Et donc, vous prônez qu'il faut se démarquer.

Dominique PETITGAND : C'est drôle de terminer là-dessus, mais j'ai justement été sujet à deux mouvements contradictoires et parallèles au cours de notre discussion : la recherche de l'analogie et l'affirmation de la singularité. Vis-à-vis de votre réflexion et de votre travail, j'ai d'abord eu besoin de me mettre dedans, de m'y associer, presque par mimétisme, pour essayer de trouver le terrain sur lequel on allait pouvoir discuter ; pour pouvoir ensuite me singulariser. D'abord, trouver un vocabulaire commun, et ensuite formuler les différences. Je suis toujours dans ces deux chemins-là. J'ai une pratique que j'estime, peut-être à tort, comme orpheline et j'ai d'autant plus de facilité à m'associer à vous qu'on pourrait croire qu'on ne partage *a priori* pas grand-chose... Alors que j'ai besoin de me singulariser d'autres pratiques qui, elles, sont apparemment et faussement proches des miennes.

Guillaume DÉSANGES : C'était d'une certaine manière tout l'enjeu de ces entretiens.

Daniel BUREN : Trouver des analogies avec un travail qu'on ne connaît pas, quel qu'il soit, est toujours enthousiasmant. En allant encore plus loin, voir un chef-d'œuvre impossible à atteindre, je trouve ça aussi enthousiasmant, et jamais écrasant. Ça me donne toujours envie de faire quelque chose. C'est la raison pour laquelle je me

bats toujours avec les artistes qui disent que j'ai eu de la chance d'être arrivé à un moment propice et qu'aujourd'hui, tout est fait et donc qu'on ne peut plus rien faire. Je pense qu'ils se trompent.

Guillaume DÉANGES : Ou alors, ils ne sont pas obligés de faire de l'art s'ils pensent ça...

Daniel BUREN : D'ailleurs, s'il y a bien un domaine où des choses sont encore possibles aujourd'hui, c'est la peinture. Je m'en suis retiré, car j'avais l'impression de m'engager dans quelque chose qui serait vite un cul-de-sac, ce qui m'a ouvert la porte sur autre chose, qui me semble très vaste et que je n'ai pas fini d'expérimenter et d'explorer. Mais sans répéter ce qui a été fait trois millions de fois, la peinture est ouverte à des choses dont on n'a pas idée, j'en suis certain.

Guillaume DÉANGES : Et donc vous préférez qu'il faut se démarquer

Dominique PETTGAND : C'est drôle de terminer là-dessus, mais j'ai juste-
ment été sujet à deux mouvements contradictoires et parallèles au
cours de notre discussion : la recherche de l'analogie et l'affirmation
de la singularité. Vis-à-vis de votre réflexion et de votre travail, j'ai
d'abord eu besoin de me mettre dedans, de m'y associer, presque
par mimétisme, pour essayer de trouver le terrain sur lequel on
allait pouvoir discuter ; pour pouvoir ensuite me singulariser.
D'abord, trouver un vocabulaire commun, et ensuite formuler les
différences. Je suis toujours dans ces deux chemins-là. J'ai une pré-
tention que j'estime, peut-être à tort, comme ophéline et j'ai
d'autant plus de facilité à m'associer à vous qu'on pourrait croire
qu'on ne partage à priori pas grand-chose... Alors que j'ai besoin
de me singulariser d'autres pratiques qui, elles, sont absolument
et faussement proches des miennes.

Guillaume DÉANGES : C'était d'une certaine manière tout l'enjeu de ces
entretiens.

Daniel BUREN : Trouver des analogies avec un travail qu'on ne connaît
pas, quel qu'il soit, est toujours enthousiasmant. En allant encore
plus loin, voir un chef-d'œuvre impossible à atteindre, je trouve ça
aussi enthousiasmant, et jamais décevant. Ça me donne toujours
envie de faire quelque chose. C'est la raison pour laquelle je me