Communication and Argumentation in the Public Sphere **ISSN 1843 - 7893**
(2007) Year I, Issue 2
Galati University Press
Editors: Anca Gâță & Adela Drăgan
Proceedings of the Conference *Public Space* vs *Private Space*, SECOND VOLUME
April 12th-14th, 2007 – "Dunărea de Jos" University, Galați Romania
pp. 263-272

Florence JAILLET
L'art dans la rue et ses publics: argumentations, conflits, dialogues autour de quelques œuvres de Daniel Buren

Université Pierre Mendès-France-Grenoble II, France
florencejaillet@neuf.fr

Introduction

En 1986, avec sa première commande en France pour une œuvre pérenne dans l'espace urbain, Daniel Buren s'est vu confronté à une hostilité sans précédent de la part du public de la rue. Bien que la question de la réception ait toujours occupé une place essentielle dans ses écrits et réflexions sur l'art, cet épisode, que l'on connaît aujourd'hui comme l'«affaire du Palais Royal», ou des «colonnes de Buren», a propulsé la question du et des publics au premier rang des préoccupations de l'artiste. Avec cette première œuvre pérenne dans l'espace urbain, Daniel Buren se trouvait en effet confronté à la réalité du public de la rue, d'un public non préparé à l'irruption de l'art contemporain dans son environnement, et auquel il devrait accorder une attention particulière lors de ses réalisations ultérieures.

C'est ainsi que, de plus en plus sollicité à intervenir sur le tissu urbain dès la fin des années 1980, l'artiste s'est fait progressivement médiateur de son art, cherchant à anticiper et contourner les appréhensions du public, et accompagnant la présentation de ses projets de nombreux écrits et de documents didactiques. Les textes explicatifs, descriptions argumentées, débats et expositions sont autant d'outils qui permettent à Daniel Buren d'orienter et de modeler l' « horizon d'attente » d'un public néophyte.

1. Plaidoyer pour Les Deux Plateaux

L'affaire du Palais Royal, étudiée à différentes reprises sous l'angle des rejets dont elle a fait l'objet, n'a pas suscité de curiosité particulière quant à l'énergie déployée par l'artiste pour la défense de son projet. Pourtant, le passage d'un public averti au public occasionnel de la rue, la découverte de son horizon d'attente et les nombreuses difficultés politiques rencontrées lors des travaux ont eu des effets particulièrement intéressants en matière d'accompagnement de la réception. Lors de cet épisode significatif, Daniel Buren a en effet été amené à découvrir d'autres modalités de la production artistique et à déployer de nouveaux arguments pour défendre son œuvre.

Devenue depuis lors un lieu commun de l'histoire de l'art contemporain, la problématique du rapport à l'espace public est en plein réveil lorsque les travaux des Deux plateaux débutent dans la cour d'honneur du Palais Royal en 1985. A cette occasion le débat public sur l'art resurgit en France, dépassant largement les critères de la seule appréciation esthétique pour toucher directement au politique. L'intensité de la polémique soulevée par le projet de Daniel Buren a d'ailleurs tendance à occulter les autres œuvres qui, au même moment, prennent place dans

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

les villes sous l'effet de la relance de la commande publique initiée par François Mitterrand et Jack Lang. A l'occasion de ces réalisations, il semble que l'on (re)-découvre avec surprise que le riverain lambda n'est aucunement préparé à apprécier des œuvres résultant d'une histoire qui lui est généralement étrangère.

Lorsque, au début de la décennie 1980, la décision est prise de relancer la commande publique et de démocratiser l'accès à la création contemporaine, les artistes et leurs œuvres se heurtent dans un certain nombre de cas à l'incompréhension de ceux que les sociologues nomment les non-publics.

Parmi d'autres acteurs, institutionnels notamment, ces non-publics font connaître leur incompréhension, leur désorientation voire leur dégoût lorsque les « colonnes de Buren » sortent de terre. Si nombre des travaux de Buren ont eu la rue comme cadre, c'était jusqu'alors dans les dimensions assez restreintes et éphémères: affichages sauvages, installation de drapeaux (Neuf couleurs au vent, Québec, 1984 [1]), ou interventions spécifiques, par exemple à Paris lors de la destruction de la chapelle de l'institut Curie, rue d'Ulm [2]. Jusqu'en 1985 l'artiste a évolué au sein du champ restreint – bien qu'international – de l'art contemporain, et son travail est totalement inconnu du public néophyte de la rue. Et c'est précisément ce public, dont l'opinion est largement entretenue et attisée par la presse, qui soulève un débat auquel l'artiste n'est pas préparé.

Rappelons tout d'abord en quelques mots les circonstances du choix de l'œuvre et ses débuts quelques peu mouvementés. Début juillet 1985, trois projets sont présentés à François Mitterrand: ceux de Paulin, Buren, et Rougemont (qui a conçu une nouvelle maquette après le rejet d'un premier projet par la Commission supérieure des Monuments historiques). Le Président Mitterrand opte pour le projet de Daniel Buren et les tout premiers travaux débutent mi-juillet. Toutefois, lorsque Jack Lang sollicite l'avis consultatif de la Commission supérieure des Monuments historiques, celle-ci exprime un avis défavorable à quinze voix contre trois, avis dont Jack Lang choisit toutefois de ne pas tenir compte. Après avoir présenté une maquette en août 1985 à la Direction du Patrimoine et à la Délégation aux Arts plastiques, Daniel Buren est appelé à en réaliser une nouvelle, plus précise, présentée en novembre 1985 au Conseil d'Etat, au Conseil Constitutionnel ainsi qu'à la Comédie Française, puis exposée du 20 décembre 1985 au 17 janvier 1986 au Centre National des Arts Plastiques. C'est en cette fin 1985 que la polémique et la campagne de presse contre le projet s'amorcent, et que Daniel Buren est amené à défendre son projet.

Suite aux accusations formulées dans Minute et Le Figaro, Michel Nuridsany donne à Daniel Buren l'opportunité de s'adresser à un large public, et publie le 21 janvier 1986 son entretien avec l'artiste dans les colonnes du Figaro sous le titre: «La Modernité souffle où elle veut». Daniel Buren y explique son projet en reprenant de nombreux passages du descriptif de présentation des Deux Plateaux, rédigé en décembre 1985. Mais en faisant référence aux opposants, Michel Nuridsany donne à l'artiste l'opportunité de renforcer son plaidoyer. Daniel Buren tend tout d'abord à rassurer en expliquant que l'impressionnant chantier laissera rapidement place à une œuvre accueillante et digne du site. Puis une question sur la relation de «la création moderne» avec certains monuments historiques lui donne également l'occasion de développer son argumentation:

> C'est le propre des plus belles villes, déclare-t-il, que de savoir toucher au legs du passé et d'oser le faire. Bien souvent, les plus beaux ensembles urbains et architecturaux sont eux-mêmes le résultat d'infinies manipulations, défigurations, reconstructions, changements, ajouts, retraits… Le Palais Royal, pour revenir à notre sujet, en est d'ailleurs un exemple parfait. Ses propriétaires successifs, les architectes qui s'y sont succédé, n'y sont pas allés

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

de main morte! Coupe par-ci, alignement par-là, ajout d'une énorme colonnade ailleurs. Et pourtant, ça marche !

L'artiste poursuit son argumentaire autour du thème de la vie des lieux et monuments, dont sont garants ceux qui interviennent en leur sein. Il en appelle également à une plus grande confiance aux artistes. Fidèle à ses habitudes de dialecticien, il inclut à son raisonnement une question permettant de couper court aux idées reçues et de souligner la permanence dans l'histoire des questions réveillées par son projet: «Qui oserait prétendre a priori que le meilleur contexte pour un obélisque couvert de hiéroglyphes, c'est la place de la Concorde?»

Et après avoir évoqué la résultante esthétique d'une bonne association entre l'œuvre et du lieu, le plaidoyer se termine sur un message solennel et libertaire:

La modernité traverse les siècles dans tous les sens et, comme le vent, elle souffle où elle veut.

Les difficultés que connaissent les Deux Plateaux naissants ne s'arrêtent toutefois pas aux accusations violentes formulées par quelques journalistes. Le 20 février 1986 alors que les travaux sont à une douzaine de jours de leur terme, et sur recours d'une association de riverains, le Tribunal Administratif de Paris les interrompt pour absence de déclaration de chantier à la mairie, décision confirmée le 12 mars par le Conseil d'Etat, sollicité par le Ministère. A cela s'ajoutent les élections législatives et l'arrivée, le 20 mars 1986, de François Léotard au Ministère de la Culture, qui ouvre, pour les opposants au projet, la perspective quasi certaine d'une annulation définitive. Dès le 21 mars, la mairie de Paris transmet son avis défavorable concernant les Deux Plateaux, et le 9 avril, c'est au tour de l'Académie des Beaux-arts de demander une remise des lieux en leur état de départ. Le nouveau ministre organise différentes consultations qui repoussent sans cesse sa décision, prise le 5 mai, et autorisant finalement l'artiste à terminer son œuvre.

Une dizaine de jours avant cette décision, Daniel Buren est de nouveau invité à s'exprimer dans la presse, lors d'un entretien avec Daniel Soutif pour Libération, paru le 25 avril 1986 et dans lequel le plaidoyer de l'artiste est direct, virulent et habilement argumenté. Evoquant entre autres les raisons politiques du blocage du projet, il déclare:

Tout cela réuni a fourni assez d'éléments aux détracteurs de l'art contemporain pour cracher leur bile et tenter d'empêcher cette pulsion vitale que l'art qui se fait transporte avec lui. Cette situation montre avec quelle violence il est refusé dans notre société. On n'a pas peur de proférer des choses aussi absurdes que ce que l'on a lu au sujet des impressionnistes ou de Picasso, etc.…, ces discours passéistes que l'on imaginait terminés pensant que, depuis cent ans, leurs arrière grands-pères avaient fait la démonstration historique de leur absurdité.

A ce stade de la polémique, on voit donc s'affirmer dans l'argumentaire de Daniel Buren une défense de l'art comme « acte de vie », et apparaître également le renvoi aux incompréhensions de la fin du XIX^{ème} siècle qu'il reprendra d'ailleurs dans une interview au titre significatif:

Ceux qui vomissent sur mon œuvre sont les petits-enfants de ceux qui crachaient sur Renoir

(*Paris Match*, 7 mai 1986).

La haine de la modernité est clairement dénoncée et confrontée, dans l'entretien pour Libération, à l'acceptation sans heurts de cette même modernité dans tous les autres domaines de la vie. Daniel Buren prédit les conséquences désastreuses qu'aurait la décision d'annuler son projet, annihilant « l'effort mené depuis cinq ans en faveur de la culture », et il en appelle même à l'image de la France dans le monde. Il souligne d'ailleurs l'illégalité que représenterait une telle annulation et demande

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

non sans une certaine provocation si François Léotard choisirait d'inaugurer son Ministère par un autodafé. Quant à son œuvre, Daniel Buren la défend avec une opiniâtreté sans pareille, affirmant « aux vrais amoureux des beaux sites » que jamais depuis au moins cent ans, l'architecture du Palais Royal n'aura été aussi bien mise en valeur:

> Qu'on nous fasse grâce donc, déclare-t-il, des idioties faussement analogiques du genre «c'est comme si on mettait des moustaches à La Joconde…», alors que – seule comparaison possible – il s'agirait tout au plus de mettre un tableau d'une autre époque à côté de celui de Leonardo, ou bien un encadrement pare-balle autour de Mona Lisa.
>
> (*Libération*, 25 avril 1986)

On retrouve pleinement les qualités de dialecticien dont Daniel Buren avait déjà fait la preuve dans des cercles plus restreints et qu'il met à profit pour défendre publiquement son œuvre et répondre directement à ses opposants. L'ironie n'est d'ailleurs pas absente de son plaidoyer comme en témoigne le passage suivant:

> Tout cela établit aussi la fragilité de la notion de monument historique, car si ce monument est aussi extraordinaire que nous le disent mes adversaires par Figaros interposés, les riverains choqués ne se sont aperçus de l'existence de cette place que depuis le mois de septembre dernier. Cela indique deux choses: ou bien le côté intouchable et sacré de l'endroit leur est apparu en rentrant de vacances au point de s'en sentir subitement, malgré la distance, « riverains », et cette révélation valait bien une croisade ou bien, toujours rentrant de vacances, ils n'ont pas retrouvé leur parking et c'est lui, bien évidemment, qu'ils regrettent…

Si, pendant plusieurs mois, la voix de l'artiste ne s'était que rarement fait entendre, celui-ci décide donc à partir de cette fin avril 1986 de faire connaître publiquement son sentiment. Dans un entretien avec Emmanuel de Roux paru un jour seulement avant l'annonce par le Ministre de la Culture de la reprise des travaux, Daniel Buren expliquait encore l'inconfort de sa situation, et soulignait sa détermination à se battre pour voir son œuvre terminée, détermination dont témoigne le référé présenté la même semaine devant le Tribunal de Grande Instance au nom du droit moral de l'artiste (*Le Monde*, 4 mai 1986)

Avec le recul, Daniel Buren a déclaré à plusieurs reprises s'être réjoui du débat soulevé par son œuvre. Dans la revue Artscribe, dès 1987, il se félicitait de la discussion publique qu'elle avait généré, et déclarait encore en 2000:

> Lorsque je travaillais à la mise au point de mon projet au Palais Royal avec Patrick Bouchain, l'architecte qui m'assistait, il nous arrivait de rêver tout haut et de dire: «Si seulement, grâce à cette commande publique, nous pouvions faire en sorte que les gens se parlent et en parlent, cela ferait faire un bond d'un coup, à l'art contemporain dans l'esprit d'un public plus large. Si seulement nous pouvions faire prendre conscience à un plus grand nombre des richesses que recèle ce domaine et qu'il ne soit plus l'apanage de quelques privilégiés».
>
> Ce vœu fut plus qu'exaucé, à tel point qu'en fait de discours nous avons dû faire face à un véritable raz-de-marée de voix divergentes jusqu'au point, heureusement non atteint de justesse, ou la polémique ainsi engendrée coûta presque tout le projet qui faillit être détruit.
>
> (*Micropolitiques* 2000: 24)

Cette satisfaction affichée ne doit toutefois pas occulter le combat éprouvant mené par l'artiste pour défendre son œuvre, ni la violence des critiques formulées quotidiennement dans la presse et inscrites sur les palissades dressées autour du chantier. Mais au delà du choc provoqué par ces attaques et par la mise en péril momentanée de son projet, il semble que Daniel Buren ait considérablement appris de cet épisode, comme en témoignent les écrits rédigés par la suite. Lors du colloque

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

organisé en 2004 par la B.P.I. en hommage à Pierre Bourdieu, il revenait sur l'expérience du Palais Royal:

> Cela ne m'a pas tellement posé de problèmes sur le plan de la réalisation, mais cela m'a donné des idées pour la suite, notamment celle de préparer une information minimum pour le public de ce type d'œuvre, qui est, par définition, plus large que celui qui fréquente un musée. […] Ce n'est pas pour autant que l'on empêche une polémique si elle doit émerger mais je pense qu'il faut informer un minimum et, évidemment, tout le monde a été pris au dépourvu puisqu'il n'y avait strictement aucune information à ce moment là. Mais information ne dit pas étude sur ce qu'il ferait plaisir à je ne sais qui ou, au contraire, qui viendrait agresser je ne sais qui. C'est plutôt un renseignement: « Voilà ce que l'on veut faire. On va essayer de vous donner cette chose-là et voilà comment elle se constitue »
>
> (Buren, Chauvin, Corcuff, Vernier 2004: 56)

L'épisode houleux des Deux Plateaux marque donc chez Daniel Buren la prise de conscience d'une nécessité de médiation et la découverte du public au sens le plus large du terme: celui de la place publique, de la rue. La première rencontre, difficile, avec ces spectateurs non-initiés, mais également avec un public très conservateur et hostile à l'art contemporain, semble avoir ouvert de nouvelles perspectives à l'artiste, lui offrant une forme de défi à relever. Loin de réagir à cette épreuve par une fuite sous forme de retour exclusif au circuit spécialisé, Daniel Buren multiplie alors ses interventions pérennes ou éphémères dans l'espace public, cherchant à créer un lien entre ses œuvres et le public par le biais de textes explicatifs notamment.

2. Accompagner l'œuvre, guider le public: les cas de Weimar et de Sérignan

Intervenir sur les places publiques implique une confrontation à de nouveaux interlocuteurs, et Daniel Buren est amené à s'intéresser aux préoccupations et craintes de populations étrangères au monde de l'art. Car une fois accepté par les édiles, son projet doit l'être d'un public qui peut se révéler particulièrement résistant, et avoir dans certains cas une influence décisive sur le devenir de l'œuvre.

Deux cas relativement récents, ceux de Weimar et Sérignan, nous donnent l'occasion d'observer comment se met en place la médiation, son fonctionnement et ses différents résultats. Deux caractéristiques principales justifient une étude parallèle de ces cas. Premièrement, une certaine similitude dans la demande: dans les deux cas les commanditaires font directement appel à Daniel Buren, sans passer par l'organisation d'un concours, et lui proposent d'aménager une place publique. Deuxièmement, ces deux projets présentent l'intérêt d'avoir vu le jour à très peu de temps d'intervalle, celui de Weimar ayant été initié en 1997, et celui de Sérignan en 1999. Ces dates sont d'autant plus significatives qu'en mars 1997, Daniel Buren rédige un essai entièrement consacré à la question de l'art dans l'espace public, intitulé: A force de descendre dans la rue l'art peut-il enfin y monter ?, dans lequel il insiste sur la nécessité de prendre en compte les multiples contraintes inhérentes à de tels travaux, et de s'intéresser de plus près au public qui ignore très souvent les règles de l'art contemporain, telles qu'elles s'expriment ou se transgressent au sein du musée.

C'est donc au début de cette même année 1997 que la ville de Weimar, en Thuringe (62 000 habitants environ), fait appel à Daniel Buren dans le cadre du projet de réaménagement d'une petite place de la ville: la Rollplatz, alors utilisée comme parking. Ce projet s'inscrit dans le cadre de Weimar 99, événement qui fera de Weimar la ville européenne de la culture pour toute l'année 1999. Buren répond à l'offre du comité Weimar Kulturstadt et de la municipalité: à l'automne 1997, il est en mesure de proposer un projet accompagné d'un texte descriptif et explicatif d'une

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

dizaine de pages, daté de novembre 1997. Le texte est présenté aux responsables de la ville, puis lors d'une conférence de presse à la mi-décembre 1997, et enfin sous forme d'épisodes dans le journal Thüringer Allgemeine entre le 22 janvier et le 12 février 1998.

Dès cette phase d'élaboration, Daniel Buren insiste sur la prise en compte du futur public de l'œuvre, dont il anticipe les questions. Son texte met notamment en évidence les deux grandes ambitions du projet: rendre possible la promenade et le repos sur la Rollplatz, mais également en faire « le centre d'un regard tourné vers l'extérieur ». La place gardera donc son image rassurante et accueillante, tout en étant inscrite dans la dynamique d'ensemble de Weimar 99, celle d'une ville créative et tournée vers l'avenir. Tous les points potentiellement anxiogènes sont abordés dans son texte programmatique, avec des chapitres consacrés à la circulation, à l'éclairage nocturne, aux espaces verts et à la sécurité. Buren précise par exemple que les piliers dressés dans la partie jardin d'enfant de la Rollplatz seront assez hauts pour éviter tout risque de chute et d'accident. Par ailleurs, soucieux de montrer son profond respect du lieu et de son histoire, il souligne que le sol pavé, caractéristique de cette place, sera conservé. Quant aux couleurs des piliers, elles sont présentées comme inhérentes au concept de l'œuvre, mais également porteuses d'une dimension ludique et d'une allusion au passé culturel de la ville, avec Goethe et le Bauhaus notamment. Ce discours de valorisation de la culture locale n'est pas sans rappeler certaines thèses de Pierre Francastel, qui, dans ses Etudes de sociologie de l'art écrivait:

> Pour qu'une nouveauté parvienne à la conscience du public, qui, par définition, est moins avancé que les créateurs, il est nécessaire que ceux-ci conservent certaines parties de la tradition; sinon leur invention demeure inaccessible à la foule. C'est la règle absolue de toute initiation.
>
> (Francastel 2002 [1970]: 200)

La médiation passe également par des débats et une exposition programmée pour le mois de février 1998 par le comité Weimar Kulturstadt, et qui présentera les maquettes de la future Rollplatz, ainsi qu'une documentation rappelant au public les nombreux travaux déjà réalisés par Daniel Buren dans différentes villes du monde. Tout est donc mis en place dès la fin 1997 afin d'accompagner le public dans sa découverte de la future Rollplatz.

C'est un programme d'accompagnement très proche de celui de Weimar que Daniel Buren met en œuvre dès la fin 1999 dans la petite ville languedocienne de Sérignan, afin de présenter son projet d'aménagement d'une place publique. La municipalité de cette bourgade d'un peu plus de 6 000 habitants, particulièrement ouverte aux arts contemporains, a fait appel à l'artiste afin d'aménager les alentours de la future salle de spectacle. Daniel Buren présente deux projets au maire qui fait rapidement son choix et l'annonce début 2000, soit moins d'un an avant les élections municipales de mars 2001. Immanquablement, ce projet devient un point essentiel du débat électoral et suscite une levée de boucliers de la part de l'opposition socialiste et communiste, qui dénonce le coût de l'entreprise et le choix d'un artiste venu de Paris au détriment des créateurs locaux. Mais alors que ses détracteurs ornent les arbres de Sérignan de papiers rayés noir et blanc en signe de protestation, Buren prépare précisément un projet où son traditionnel outil visuel se fera particulièrement discret. Réduit à de simples lamelles de métal gris sur fond blanc, il ponctuera la trame dessinée au sol et apparaîtra au sommet de piliers lumineux. A ce titre, le cas de Rayonnant est particulièrement intéressant en cela que les formes choisies contribuent directement à son acceptation. Dans A force de descendre…, Daniel Buren évoquait la beauté comme une question impossible à escamoter dans

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

l'espace urbain. Ce nouveau mot d'ordre, cette déclaration programmatique trouve une évidente application dans l'œuvre qu'il se propose de réaliser à Sérignan. Rayonnant se présente comme une invitation à la promenade avec ses colonnes lumineuses et colorées, aux aspects variables à l'infini, et particulièrement séduisants pour l'œil.

Parallèlement, Daniel Buren s'applique à la mise en place d'un solide appareil pédagogique. Quoique généralement peu favorable aux expositions à caractère rétrospectif, il accepte de présenter des dessins et maquettes dans le petit centre d'art de la ville. L'exposition est intitulée « De quelques souvenirs: avant et après », et présente la maquette de l'œuvre à côté de documents (esquisses, vidéos, diapositives) permettant de retracer le cheminement et la réflexion menée par l'artiste sur l'art et la ville. Y sont présentés par exemple la maquette de son intervention sur la place des Terreaux à Lyon, ou encore les esquisses préparatoires pour le pavillon français de la Biennale de Venise en 1986. A ce propos, Daniel Buren déclare en novembre 2001 dans le Midi Libre:

> J'ai fait un bon millier d'expos de par le monde, mais c'est une des rares fois que je consens à montrer les dessins, esquisses, plans ou maquettes qui permettent aux artistes d'approcher les sujets, au public de les appréhender. A Sérignan, petite ville de 6000 habitants où il est peut être moins facile d'intéresser le plus grand nombre, il m'a paru indispensable de montrer, exemples à l'appui, le cheminement des projets. Ces informations visuelles sont importantes.
>
> (*Le Midi Libre*, 18 novembre 2001)

Comme dans le cas de Weimar, cette exposition a pour but de familiariser le public local au travail de l'artiste, de le guider dans la compréhension et l'acceptation du projet. Buren évoquait déjà cette nécessité en octobre 1999, alors que son projet n'avait pas encore été définitivement validé:

> Un projet public a plus de responsabilités qu'une œuvre très libre faite dans un musée où, si elle est ratée, c'est l'artiste qui est le seul responsable ! Une œuvre publique s'inscrit dans la durée, la responsabilité est plus large et partagée. Pour de bonnes ou de mauvaises raisons, une majorité peut s'exprimer contre le projet. Ipso facto, cela ne signifie pas qu'elle ait raison ! malheureusement, les gens vont plus facilement accepter une œuvre d'art ou architecturale médiocre qu'une réalisation qui suscitera une réflexion. C'est pourquoi il y a à la base un énorme travail d'explication.
>
> (*Le Midi Libre*, 12 octobre 1999)

Et c'est d'expérience que Daniel Buren évoque ce risque. Un peu plus d'un an plus tôt, l'artiste a en effet mesuré concrètement les effets coercitifs de la vox populi. En dépit des efforts de médiation et de l'appareil pédagogique mis en place à Weimar, le projet pour la Rollplatz s'est heurté à des rejets sans appel. Alors que ses idées avaient été accueillies avec enthousiasme par son premier public (le comité Weimar Kulturstadt 99), Buren se voit opposer une pétition de rejet dès le 27 décembre 1997, soit quelques jours seulement après la première conférence de présentation. Cette pétition est soutenue par le journal Thüringe Allgemeine et marque clairement le refus d'une partie de la population de voir ses habitudes perturbées. Alors que Daniel Buren présentait la future Rollplatz comme une invitation à l'échange et à la rencontre, c'est en tant que projet froid et conceptuel qu'elle est condamnée dans les colonnes de la presse locale. On fait grief à l'artiste de vouloir perturber la douce intimité de la Rollplatz en y installant des colonnes de béton, que certains iront même jusqu'à comparer à des stèles funéraires, ou à des barrières anti-char [3]. Un article du 19 janvier 1998, paru dans le Krankfurter Allgemeine se fait l'écho des images qui circulent dans la vox populi, celles d'un « cimetière à chiens », d'un « champ des morts » et même de piloris, ou de poteaux de torture [4].

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

Face à ces accusations, Daniel Buren ne cède pas mais redouble ses efforts de médiation. Le 11 février 1998, il présente son projet devant 1000 personnes à la Maison du Peuple de Weimar, et se prête au jeu des questions réponses. Il s'exprime également dans la presse locale, où il met en exergue les points forts de son projet. S'appuyant sur son expérience en matière d'art dans l'espace public, évoquant notamment l'évolution de la perception des Deux Plateaux au Palais Royal, œuvre rejetée dans un premier temps et finalement adoptée par les parisiens et les touristes. Au Thüringische Landeszeitung, il déclare:

> Une œuvre d'art peut métamorphoser un espace public. C'est la même situation pour la Rollplatz, je trouve même que le résultat le plus moyen constituerait une amélioration: tout vaut mieux qu'un parking.

Daniel Buren tente de contrecarrer les commentaires qui comparent ses piliers à des stèles funéraires, en mettant l'accent sur la dimension ludique de son projet, que les enfants pourront voir comme de gros éléments de construction, et il rappelle l'importance de la couleur:

> Souvent on condamne mon projet pour la Rollplatz en le traitant de "désert de béton". J'aimerais opposer à cela la couleur. Les couleurs c'est la vie.

Ses efforts se voient cependant court-circuités par une puissante campagne de contre-information animée par la presse locale, qui aura notamment recours à une simulation par ordinateur non autorisée. Dans une lettre au maire de Weimar, Buren qualifie cette simulation de « procédé à la fois ignoble et efficace », et souligne que tout a été fait par les journalistes pour perturber les citoyens.

Ces profondes résistances sont exacerbées par l'existence d'horizons d'attente très inégaux et difficilement conciliables entre les différents publics de l'œuvre. D'un côté, le comité Kulturstadt, organisme culturel nommé par le gouvernement et constitué d'experts en matière d'art et de culture, exprime des attentes d'initiés. A l'opposé, une population locale dont les attentes en matière d'art sont fort éloignées de celles du comité, qui ne dispose pas des mêmes critères de jugement, et que la presse locale incite à rejeter le projet.

Enfin, l'artiste se heurte à un troisième public, aux attentes davantage politiques qu'artistiques: la municipalité de Weimar. Entre le comité Weimar Kulturstadt et les habitants de la ville, le maire constitue à lui seul un récepteur essentiel car décisionnaire. S'il est dans un premier temps totalement favorable au projet, Volkhardt Germer révise progressivement sa position face à une vox-populi de plus en plus offensive[5]. Il sera finalement à l'origine de l'annulation pure et simple du projet, le 29 avril 1998.

D'expérience, et de manière prémonitoire, Buren évoquait précisément la responsabilité de l'élu dans son essai de 1997:

> Comme le public – c'est-à-dire son électorat potentiel, sa clientèle – sait que – en cas de désaccord – c'est l'homme politique le responsable de la mise en place de l'œuvre qu'il déteste, c'est donc à lui seul qu'ils feront payer ce désaveu. Le sachant, l'homme politique fait tout ce qui est en son pouvoir, soit pour faire en sorte qu'une telle œuvre qui pourrait l'affaiblir électoralement ne puisse apparaître sur son territoire, soit, s'il ne parvient à ses fins, pour tenter de « médiocriser » le projet jusqu'à ce qu'il perde tout intérêt.
>
> (Buren 1998: 30-31)

Qu'il rejette un projet sous la pression de l'opinion publique, ou qu'il s'acharne à défendre un projet prometteur, l'élu joue un rôle essentiel dans le processus de réception d'une œuvre dans l'espace public.

C'est précisément cette autorité politique jointe à la médiation entreprise par Buren qui lui vaudra, en 2002 de pouvoir réaliser son projet pour Sérignan. Compte tenu des polémiques qui ont souvent accompagné la mise en place d'œuvre pérennes

BDD-A25311 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

de Buren dans l'espace public des villes françaises (Paris, Lyon, ou encore Montbéliard où le projet a été annulé par le maire), on pourrait presque s'étonner de l'accueil favorable réservé à l'artiste dans cette petite bourgade du sud de la France. Or dans ce cas précis, il semble que le travail de médiation de Buren ait particulièrement bien fonctionné et bien relayé le travail pédagogique déjà entrepris depuis plusieurs années par la municipalité en faveur de l'art contemporain. La petite ville de Sérignan est en effet dotée d'un centre d'art contemporain, ainsi que d'une médiathèque où sont présentées des œuvres de jeunes artistes aux côtés de celles de Viallat, Ben ou Stämpfli. Aussi peut-on parier que cette population ait développé une certaine familiarité à l'art contemporain, dont a certainement bénéficié Daniel Buren, accueilli non sans une certaine fierté. L'étonnante fréquentation de l'exposition (4000 visiteurs entre le 18 novembre 2001 et le 23 février 2002, dont 2000 sérignanais, soit un nombre d'entrées record pour une ville de moins de 7000 âmes), de même que l'affluence lors de l'inauguration de l'œuvre (2500 personnes) témoignent de cet intérêt.

Conclusion

Lors d'un entretien récent, l'artiste Bernar Venet faisait l'observation suivante:

> Je sais trop bien que le public, même averti, ne comprend et n'apprécie que ce qu'il connaît, que ce qui fait déjà partie de sa culture. Or le souci principal de l'artiste, c'est de briser les cadres de cette culture. Ce faisant, il s'expose à n'être pas accepté.
>
> (Venet, 2000: 118.)

Avec le développement des œuvres pérennes dans l'espace public, le risque de telles incompréhensions est inévitablement décuplé, avec comme menace ultime, l'annulation pure et simple du projet, ou la destruction de l'œuvre. Quels que soient ses efforts, l'artiste peut difficilement saisir toute la complexité d'un public protéiforme, qu'il est contraint d'envisager comme un tout, et dont il ne peut jamais prévoir toutes les réactions. Malgré ces écueils, Daniel Buren développe au fil des années une stratégie de médiation orientée vers ce public, auquel il s'adresse par l'intermédiaire de plaquettes ou de quotidiens locaux, dans lesquels sont publiés des entretiens, ou ses textes. Ce faisant, le spectateur non-initié acquiert une place de plus en plus importante dans les écrits de l'artiste. A de nombreuses reprises, il déclarera se passionner pour l'aire publique qui, dès qu'elle est confrontée à une œuvre d'art contemporain, illustre immanquablement son axiome, selon lequel tout art est politique.

Notes

[1] Œuvre réinstallée de manière permanente au Centre international d'art contemporain de Montréal en septembre 1996, et dont l'origine remonte à la célébration à Québec en 1984 du 450ème anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier.
[2] A Pierre et Marie, une exposition en travaux, janvier 1982-octobre 1984, exposition collective organisée par Buren et Sarkis. En 1983-1984, Daniel Buren intervient sur la chapelle qu'il recouvre progressivement de tissu rayé avant sa démolition. Une fois la chapelle détruite, il procède à un marquage des décombres.
[3] Dans une lettre datée du 3 février 1998, Rolf Bothe, au nom des « 7 pour Weimar » écrit à Daniel Buren: « La Rollplatz est – avec la Goetheplatz – une des rares places à Weimar qui n'ont pas une histoire chargée. Mais il est à craindre que les stèles puissent réveiller des associations au cimetière et au champs de stèles à Berlin (Serra) et à Buchenwald».

BDD-A25311 © 2007 Galaţi University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)

Notons que ce registre d'attaques particulièrement sinistre se retrouve dans d'autres cas de rejets d'œuvres dans l'espace public. Richard Serra vit par exemple son œuvre Tilted Arc comparée au Mur de Berlin, au Rideau de fer, à une balafre, et même considérée comme un mur d'appui idéal pour une bombe.

[4] «Doch plötzlich äußern die Weimarer auch ihren Unmut über den Bahnhofsvorplatz. An dessen Neugestaltung hat erstens die Kulturhauptstadt-GmbH gar keine Aktie, und zweitens ist sie bereits zur Hälfte abgeschlossen als Plasterplatz mit Reihen von Koniferenvierrecken, der in Volksmund „Hundefriedhof"oder „Gräberfeld" heißt. Ähnlich düstere Assoziationen wecken jedoch auch die Pläne für den Rollplatz. Waum sollen dort ausgerechnet „Pfähle"aufgestellt werden, fragte ein empörter Leserbriefschreiber um in einer knappe Skizze an den „Pfahl"Verkörperung der Tyrannis seit Menschengedencken"zu errinern. Schandpfahl, Marterpfahl, DDR-Grenzpfahl. An die „Panzersperren des letzten Krieges"fühlte sich eine Leserbriefschreiberin errinert [...].» in Siegfried Stadler, «Piazza oder Pleite», Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19 janvier 1998.

[5] Dans une lettre envoyée à Daniel Buren, puis publiée dans le journal Thüringer Allgemeine le 7 février 1998, Volkhardt Germer déclarait déjà: «Je tiens à la revalorisation artistique de cette place – jusqu'ici largement ignorée- pour une décision importante et justifiée. Comme par le passé, je continue donc de soutenir votre projet. Il est indéniable cependant que la population de Weimar, mais aussi des artistes, architectes et conservateurs du patrimoine, font preuve d'une résistance considérable à l'égard du lieu d'installation. Depuis des semaines se déroule un débat enflammé au début, objectif à présent, dont le point central est le refus du choix de cette place. J'ai devant les yeux une pétition d'environ 6 000 signataires. En tant que maire, je ne peux et je ne veux pas ignorer ce mouvement populaire. Il doit nécessairement faire partie de ma décision. Ce mouvement insiste fortement sur le choix d'une autre place, et j'aimerais par conséquent vous demander si vous pourriez envisager le projet sous cet angle. Je suis toujours d'avis que l'art ne peut pas être l'objet d'un vote démocratique, mais sans un certain consentement on ne devrait pas intervenir dans l'espace de vie des citoyens ». Lettre traduite de l'allemand et publiée dans *Daniel Buren mot à mot*, 2002, p. N08.

Références

Livres

BARRAL, X. *** 2002. *Daniel Buren mot à mot*, La Martinière. Paris: Centre Pompidou.

BUREN, D. 1998. *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris: Sens & Tonka / 11 & 24.

FRANCASTEL, P. 2002 [1970]. *Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Gallimard.

VENET B. 2000. *La Conversion du regard. Textes et entretiens*, 1975-2000. Genève: M.A.M.C.O.

Articles de journaux

BUREN D. & M. NURIDSANY. 21 janvier 1986. La modernité souffle où elle veut [entretien], *Le Figaro*.

BUREN D. & D. SOUTIF. 25 avril 1986. Buren en première ligne [entretien], *Libération*.

BUREN D. & E. de ROUX. 4 mai 1986. Le précédent Dubuffet [entretien], *Le Monde*.

BUREN D. & M.-F. SAURAT. 7 mai 1986. Ceux qui vomissent sur mon œuvre sont les petits-enfants de ceux qui crachaient sur Renoir [entretien], *Paris Match*.

BUREN D. & D. BATCHELOR. Novembre-décembre 1987. A Little Situationism…, *Artscribe International* (Londres) **66**: 51-54.

12 octobre 1999. Le projet public de l'an 2000 sera-t-il signé Buren ?, *Le Midi Libre*.

18 novembre 2001. Pilier de l'art contemporain, Buren joue entre les poteaux, *Le Midi Libre*.

Entretiens dans des ouvrages

ARDENNE P., D. BUREN, C. MACEL. 2000. Entretien, catalogue *Micropolitiques*, Grenoble, Le Magasin-C.N.A.C: 20-26.

BUREN D., S. CHAUVIN, P. CORCUFF, B. VERNIER. 2004. Conversation. In P. Corcuff (Editeur scientifique), *Pierre Bourdieu: les champs de la critique*, Actes du colloque des 28 février et 1er mars 2003 à la B.P.I.: 43-60. Paris: B.P.I. / Centre Pompidou.

BDD-A25311 © 2007 Galaţi University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:04 UTC)