
Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain

Au sujet d'Excentrique(s) de Daniel Buren

Arnaud Dubois

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/tc/7569>

DOI : 10.4000/tc.7569

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 100-117

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Arnaud Dubois, « Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 décembre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7569> ; DOI : 10.4000/tc.7569



Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain

Au sujet d'*Excentrique(s)* de Daniel Buren

« Comment vous avez choisi vos couleurs? Je leur dis : j'ai jamais choisi. »
Daniel Buren

Au cours de mon terrain doctoral sur les pratiques de colorisation dans l'art contemporain¹, je rencontre, en mai 2012, Daniel Buren, pour parler des couleurs de son œuvre alors en exposition au Grand Palais, intitulée *Excentrique(s) travail in situ*. Dans l'entretien, de façon récurrente, Buren rejette la théorie, la psychologie et le symbolisme auxquels les couleurs ont été attachées dans la pensée et la pratique moderne de l'art (Gage 2008 ; Roque 2009 ; Alliez 2007). Tout d'abord, il affirme que l'intentionnalité de sa pratique chromatique ne réside pas dans le choix des teintes. Lors de notre rencontre il insiste sur ce leitmotiv de sa pratique coloriste (Buren 1965 & 2002) : « Alors comment vous avez choisi vos couleurs? Je leur dis : j'ai jamais choisi² ». Dans un entretien, il note encore qu'il « utilise ces quatre couleurs (celles de l'œuvre *Excentrique(s)*) sans avoir d'autre choix possible ». Cette volonté affichée de ne pas « choisir » les couleurs de ses œuvres ne correspond pas pour autant à un désintéret pour la couleur. Au contraire, Buren conçoit la couleur comme l'un des éléments principaux de son travail et même des arts visuels en général. « Je pense que la couleur reste et est, pour moi, la chose, l'une des choses, il y en a d'autres, mais c'est l'une des choses absolument fondamentales des arts visuels. » Et il insiste : « S'il y a de la pensée dans une œuvre, je pense qu'elle est dans la couleur. »

Le deuxième point que Buren précise pour qualifier un peu plus en avant la spécificité de sa pratique coloriste est son rejet des théories modernes de la couleur et de la fonction psychologique des couleurs. Le non-choix qu'il revendique n'est pas la conséquence d'une application de la « loi chromatique » (Dubois 2014 : 67-80) qu'a déployée l'esthétique scientifique moderne (Lichtenstein, Maigné & Pierre 2013) avec les couleurs primaires, les couleurs secondaires, les contrastes de couleurs, l'harmonie... « J'ai toujours été irrité par toutes les théories », me dit-il, ou encore : « Que telle ou telle couleur ne peut aller que l'une à côté de l'autre, c'est à mes yeux,

bien sûr, complètement bidon. » De là, il s'oppose alors vivement à toute fonction psychologique stable de la couleur : « Toute cette idée que si l'on veut calmer les gens il faut leur foutre du bleu ou du vert pâle ça me sort par tous les pores de la peau et en tant qu'artiste visuel, je n'ai jamais voulu entendre ça. » Enfin, Buren exprime sa volonté de ne pas reproduire une conduite symbolique face aux couleurs et préfère ne pas fixer un sens car il est pour lui trop instable ou alors il figerait son travail à l'intérieur de valeurs dont il ne veut pas s'accaparer le sens. « J'ai toujours évité de mettre des bandes blanches et rouges au États-Unis parce que beaucoup de gens vont voir le drapeau américain » ajoute-il par exemple.

Buren cherche donc à rompre avec les cadres méthodologiques et théoriques auxquels les couleurs ont été attachées dans la pensée et la pratique moderne de l'art. Il parle de pratique de colorisation et non de fonction de la couleur. Comme alternative, il se réclame d'une approche technique et matérielle de l'œuvre d'art qui se concentre sur la production de l'artefact. « Il y a une espèce de nécessité à ce que les détails techniques ou les principes techniques soient parfaits de telle façon qu'on n'y pense plus quand la chose est finie » explique-t-il ainsi lors d'une présentation de son travail organisée par le Centre National des Arts plastiques (CNAP)³. Cette phrase de l'artiste entre en résonance avec ce que François Sigaut (2003) nomme « la formule de Mauss », suivant laquelle la « technique est un acte traditionnel efficace sur la matière ». On retrouve aussi l'assertion de Gottfried Semper qui soutient que « seule la parfaite exécution technique, seul le traitement juste et bien compris du matériau en fonction de ses propriétés, et avant tout la prise en compte de celles-ci au cours du processus de donation de la forme » (Semper 2007 [1860] : 329) permettent de faire une œuvre d'art. Quelles sont les couleurs d'*Excentrique(s)*? Comment peut-on les étudier? Que montrent-elles de la pratique artistique de Buren? Que disent-elles de la construction sociale des couleurs dans l'art contemporain?

En partant du processus de production matériel d'*Excentrique(s)*, je caractériserai l'esthétique chromatique qui est donnée à voir, le système social dans lequel se tiennent ces couleurs, et décrirai ce faisant la construction sociale de la couleur dans l'art contemporain que cet artefact donne à penser. Cet article tente donc de comprendre comment la matérialité des couleurs participe activement à la perception de l'objet et donne du sens. En suivant simultanément les objets de la couleur et les acteurs qui les produisent, je vais m'attacher à décrire les réseaux de relations et les interactions à l'œuvre dans cet artefact de couleur. La description de cette accumulation de relations hétérogènes entre objets et acteurs — ce qu'André Leroi-Gourhan appelle des « bricoles anonymes » (1973 [1945] : 286) — tracera une séquence d'actions où divers registres de la couleur interagissent les uns avec les autres. En centrant mon analyse sur le travail de la couleur et en considérant l'œuvre d'art comme le « produit d'une relation sociale » (Baxandall 1985 [1972] : 9), cet article montre que la couleur des objets d'art est le résultat de négociations entre des collectifs variés et ne se loge pas tout entière dans « l'intentionnalité coloriste » (Riegl 2014 [1901]) de l'artiste. Ce cas ethnographique permet alors de questionner les représentations sociales associées aux usages de la couleur en art.

Couleurs des œuvres d'art et relations de travail

Plusieurs relations entre des agents divers ont été nécessaires pour que les couleurs d'*Excentrique(s)* soient telles qu'elles sont. Pour comprendre la couleur de l'œuvre, il faut alors parvenir à décrire les relations multiples entre des acteurs et des objets qui sont incorporées dans cet objet coloré.

Une ligne d'exposition

La première relation s'établit entre le commanditaire et l'artiste. Le CNAP a invité Daniel Buren à participer à Monumenta 2012, qui se tient, depuis 2007, dans la nef du Grand Palais. Le commanditaire est représenté sur le terrain par le directeur de la production du Département des Grandes Expositions du CNAP, Marc Sanchez, qui a « la charge de l'accompagnement de l'artiste⁴ », c'est-à-dire de « produire tout ce qui est relié au projet artistique » et « de se mettre au service des contraintes » pour que « le projet de l'artiste » existe : soit rendre visible par la couleur, « la lumière et le volume d'air » du Grand Palais. Les discussions entre le commanditaire et l'artiste ont eu lieu deux ans avant l'exposition, « de façon informelle, au bistrot, au restaurant ». De là, ses collègues et lui « constituent les équipes et les mettent au travail, [...] dirigent et coordonnent ». Ils « cadrent » aussi « l'administration, le budget, le planning, la sécurité » et comme en témoigne Marc Sanchez : « techniquement ça les (les artistes) dépasse ». Pour ce qui est de la couleur, cette place du commanditaire est non négligeable⁵. Une fois le prototype de l'œuvre validé par l'artiste, c'est le commanditaire qui se charge du financement de l'objet en parvenant à ce que l'industriel, qui produit le matériau coloré dont la pièce est faite, devienne le mécène de cette pièce. Les relations entre la personne qui a décidé la fabrication de l'œuvre, l'artiste qui a fabriqué l'œuvre, le mécène qui finance la réalisation et la couleur de l'œuvre permettent de saisir un premier niveau de relations sociales en jeu dans ce travail.

Une idée d'exposition

La seconde relation ne se passe plus entre des personnes mais entre un agent humain et un agent non-humain (Houdart & Thiery 2011). Dans le cadre de la relation qui se noue entre la nef du Grand Palais et Daniel Buren, l'architecture est un agent non-humain qui agit sur l'artiste et son travail par les interactions étroites qui s'établissent entre eux. La nef du Grand Palais aide Buren à passer de la « ligne d'exposition » (rendre visible par la couleur, la lumière et le volume d'air du Grand Palais) à une chose un peu plus concrète que l'artiste nomme « l'idée d'exposition ». Cette séquence d'actions entre l'espace d'exposition et l'exposant — le passage de la *ligne* à l'*idée* — se matérialise dans la production de dessins que l'artiste appelle des « esquisses graphiques » (Buren 2012).

« Je vais me faire ma verrière. Je me suis dit, ça c'est l'idée, je tiens le truc. [...] J'ai dessiné un remplissage de l'espace entièrement orthogonal, [...] j'avais fait ce que je fais très souvent, depuis longtemps, un travail comme *Les cabanes éclatées*⁶ [...]. Je couvrais tout ça et ça pouvait être monochrome, ça pouvait être polychrome. [...] En regardant mes dessins je me suis dit, il y a un truc qui colle pas, vraiment. [...] J'ai regardé un peu plus, un peu plus, un peu plus et je me suis aperçu que tout dans ce palais est rond. Tout, tout, tout [...] il n'y a même pas d'échappatoire. [...] J'ai dessiné mes ronds [...] Je me suis dit c'est vachement bien. »

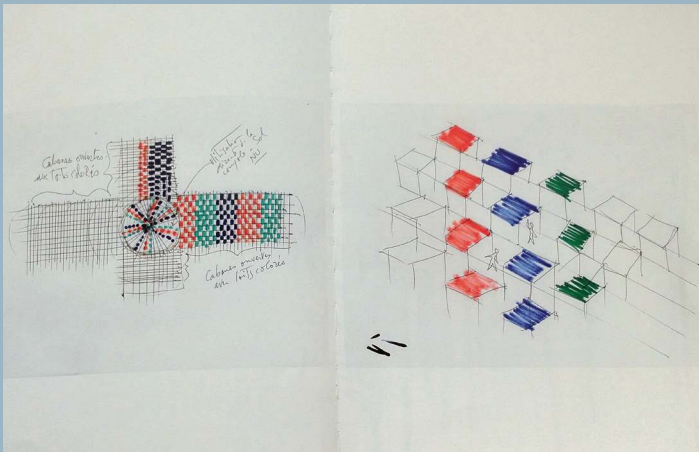
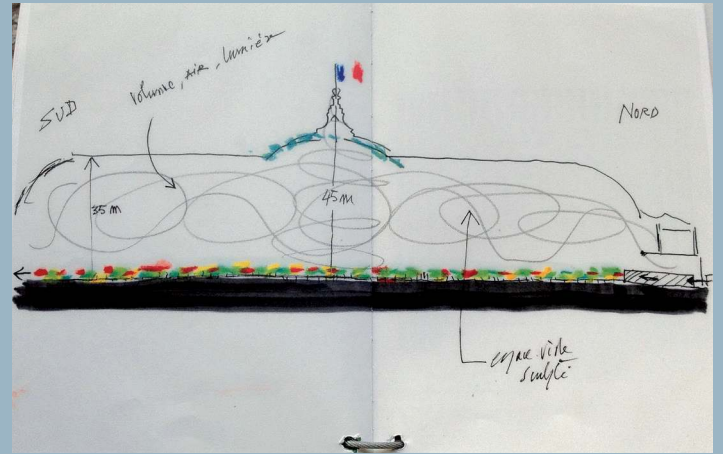
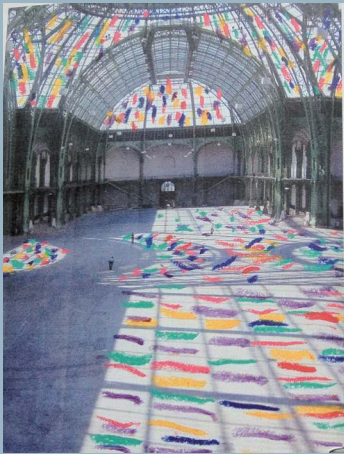
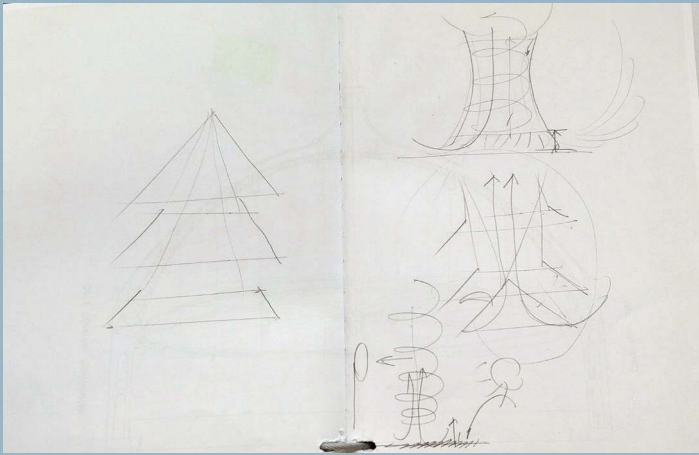
Cristina Grasseni (2009 : 7-8), dans ce qu'elle appelle « a skilled vision », a bien montré comment le regard est un savoir-faire. Elle écrit : « *Skilled visions are the result of concrete processes of education of attention, within situated practices and ecologies of culture that are at the same time vulnerable, unruly, and evanescent as well as contested, collective, and distributed.* » Un peu plus loin, elle note ainsi que « *skilled vision is placed in a pivotal position : between apprenticeship and standards* ». La perception de l'espace d'exposition par l'artiste et l'œuvre procèdent donc d'une *pratique située et d'une écologie de la culture* artistique de l'artiste. Mais cette *éducation de l'attention* est bien *vulnérable, indiscipliné et évanescence* car dans la première phase d'analyse, Buren n'avait pas vu les ronds comme élément unificateur de tous les paramètres (lumière, volume d'air, verrière de la nef...) qu'il cherchait à figurer.

Une proposition d'exposition

Le *truc* de l'exposition est maintenant défini : une verrière faite avec des ronds. Une nouvelle relation va permettre à cette *idée* de s'affiner et de trouver sa forme définitive qui va aboutir au lancement de la production de l'objet dans ses dimensions et avec son matériau. Cette troisième relation complexifie les interactions car, comme le raconte Buren, c'est ici une triangulaire entre deux acteurs et un objet qui se met en place.

« C'est en voyant ça [le dessin d'une verrière composée de cercles remplissant le Grand Palais] que Patrick Bouchain m'a dit : "Vous avez l'idée c'est vachement bien !" Et que le lendemain, il me dit, "j'ai trouvé, on peut le faire encore mieux" [...] Et il avait trouvé entre temps, dans ce livre, ces possibilités d'agencer, en perdant le moins de place possible, des cercles sur une surface donnée, faits par ces Arabes au x^e siècle, retrouvés par ces fameux architectes au xix^e pris à l'Alhambra de Grenade. Et donc il m'a dit : "ça, à mon avis, c'est formidable. Il y a cinq diamètres différents et on les met et ils s'agencent les uns les autres. Ils sont tous tangents et on perd le moins de surface possible." Donc ça m'intéressait beaucoup et donc on est partis là-dessus. »

Buren ne revendique pas une filiation entre sa pratique chromatique et celle de la polychromie architecturale du xix^e siècle. Patrick Bouchain, qui a proposé cette technique de composition à l'artiste, ne se positionne pas non plus dans la trajectoire de cette pratique architecturale⁷. Le point d'accord entre l'architecte et l'artiste s'établit par l'efficacité technique du pavage du plan que l'on retrouve dans l'*Alhambra* de Jones et Goury (1835-1845) et non sur l'esthétique



1. «Je vais me faire ma verrière.»

L'œil expert de Buren n'avait pas vu les ronds dans la première phase de son *analyse du lieu*. Il voyait la lumière, le volume d'air, la verrière de la nef qu'il ne pouvait pas « toucher », il voyait son vocabulaire plastique qu'il tentait, par le dessin, d'adapter à l'espace, mais il n'avait pas vu les ronds dans les ronds comme élément unificateur de tous ces paramètres qu'il cherchait à mettre en forme et que sa pièce devait exprimer.

chromatique des « grammaires de l'ornement⁸ » et de l'impression des couleurs. Buren ajoute cependant qu'il a « toujours été fasciné par ces décors abstraits qui prennent des murs ». Cette troisième séquence d'action entre deux acteurs par la médiation d'un ouvrage des arts décoratifs a permis de passer de l'idée d'exposition à la *proposition* d'exposition. Mais l'objet n'est toujours pas fait à ce stade du travail. Ce qui est produit, dans ce mouvement de recherche des solutions, sont de nouveaux documents, plus précis, qui vont permettre de passer à la phase de fabrication. Avec l'arrivée du livre, on passe des croquis de Buren à une maquette et à des plans d'architecture au 1/500^e⁹. Ce sont ces documents qui vont être envoyés à l'entreprise en charge de fabriquer l'artefact. À partir de là, la proposition d'exposition va devenir un *prototype* d'exposition à partir duquel « l'œuvre va être faite ».

Un prototype d'exposition

La maquette, les plans et le cahier des charges ont été envoyés en septembre 2011 à Art Project, l'entreprise qui fabrique et installe les pièces de Daniel Buren depuis une quinzaine d'années¹⁰. À partir de la *proposition d'exposition*, les agents d'Art Project vont maintenant réaliser le *prototype*. Celui-ci est achevé en février 2012, soit trois mois seulement avant l'ouverture de l'exposition. L'artiste est venu deux fois sur le site de production entre l'envoi de la maquette et la validation du prototype. Les échanges se font principalement par l'échange de photographies et par des appels téléphoniques. Mon informatrice¹¹ chez Art Project m'indique en effet qu'ils ne « contactent pas Buren » car ils ont « l'expérience » de travailler avec lui (comme la longue liste de leurs collaborations le prouve).

Art Project a été créé au début des années 2000 par Patrick Ferragne, un technicien de l'art contemporain qui a été formé à la régie d'œuvres. La première collaboration entre l'artiste et le directeur d'Art Project date de la fin des années 1990 quand celui-ci était encore régisseur d'œuvres d'art à l'Institut d'Art Contemporain (IAC) de Villeurbanne. Le régisseur d'œuvres d'art est un métier récent. Pour l'AFROA (l'Association Française des Régisseurs d'Œuvres d'Art), « c'est dans les années 1970 que la fonction émerge. [...] Le premier service de régie des œuvres structuré et identifié comme tel apparaît en France à la faveur de la création du Centre Georges Pompidou en 1977 et de l'ouverture du Musée d'Orsay en 1986¹². » La création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) dans les années 1980 permet aussi d'institutionnaliser cette profession. L'IAC, créé en 1998, est la fusion du FRAC Rhône-Alpes (créé en 1982) et du Nouveau Musée, le centre d'art de Villeurbanne (ouvert en 1978). Dans le cadre de l'art contemporain, la régie prend en compte le volet « production des œuvres ». Comme l'écrit Ivan Clouteau (2009), « ce secteur est spécifique à l'art contemporain. Il s'étend de la production de l'œuvre sur place à la réalisation d'une scénographie en passant par le suivi de réalisation par un prestataire. Il requiert une *polyvalence technique* [je souligne], la capacité à prévoir les moyens nécessaires à la réalisation dans les temps impartis au projet, la capacité à faire le lien entre l'artiste, la structure d'accueil et ses contraintes, et les éventuels prestataires. Ce secteur

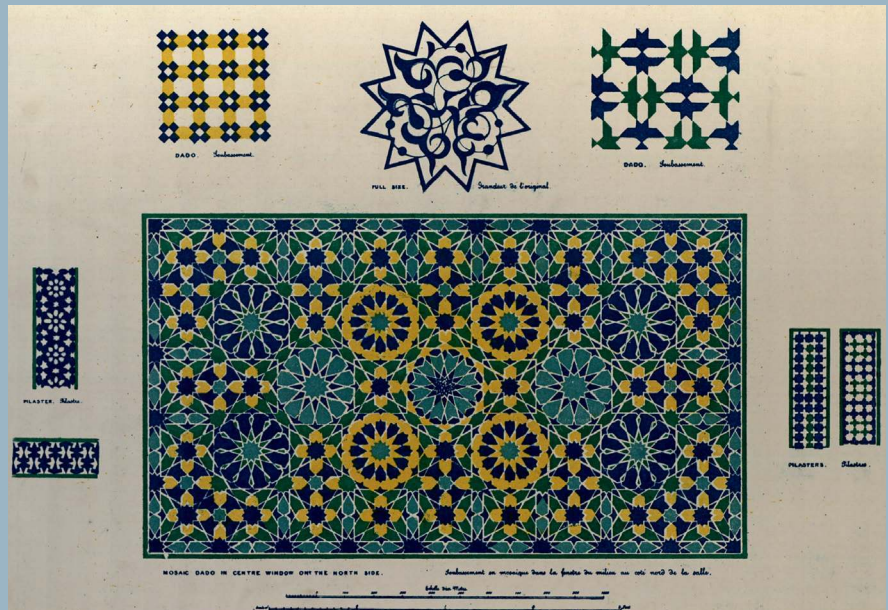
est celui qui établit les relations les plus étroites avec l'artiste mais aussi avec d'éventuels partenaires pour produire l'œuvre, la financer ou la réaliser. »

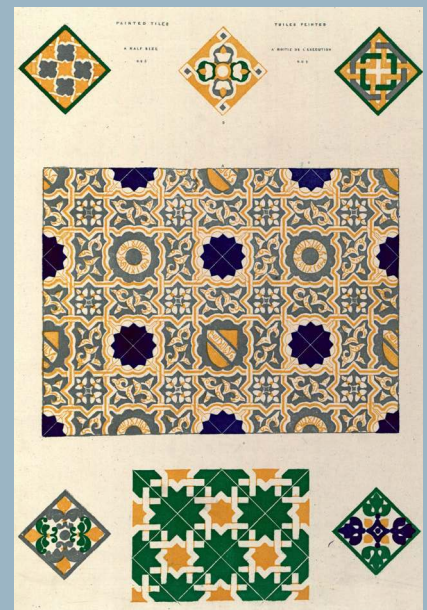
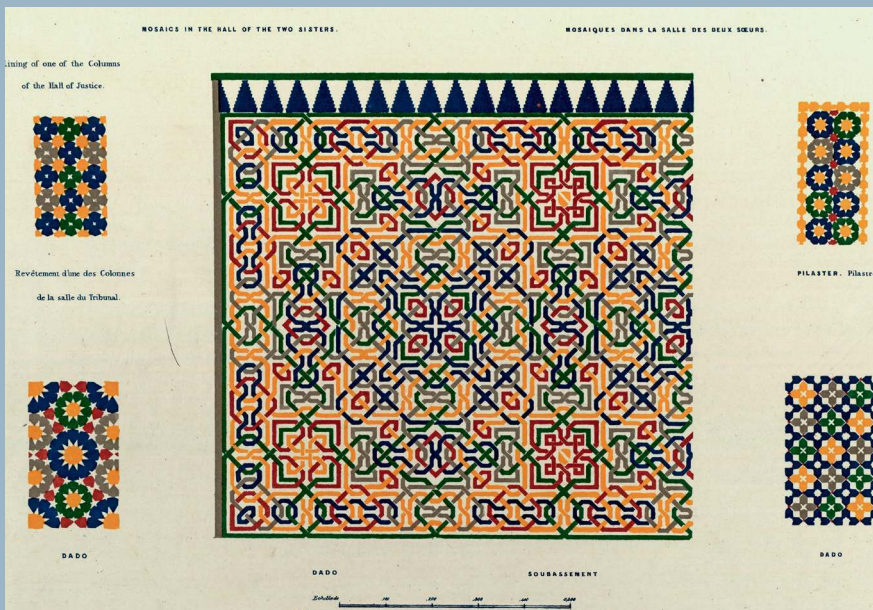
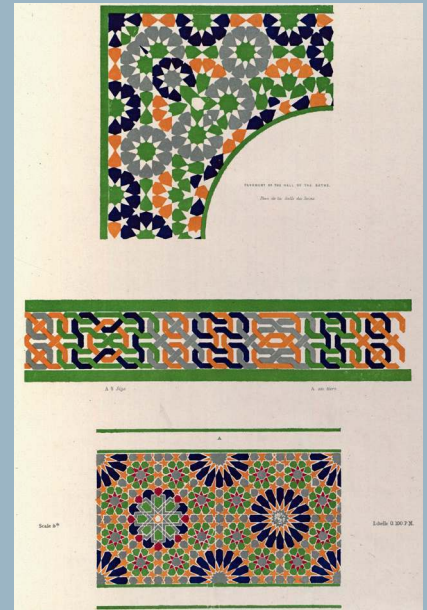
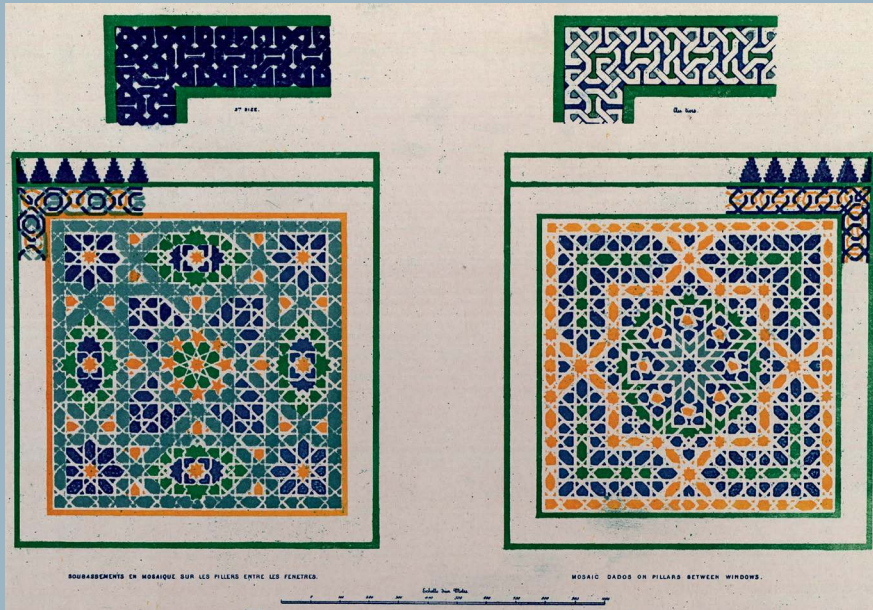
Dans les FRAC, Patrick Ferragne a donc été formé à cette « polyvalence technique » avant de fonder en 2001 une entreprise dont l'activité est proche du travail de la régie de production. « On produit les pièces de A à Z, on fabrique, on achemine et on installe », me dit mon informateur. En dix ans d'activité, Art Project a ainsi produit et installé des œuvres pour de multiples espaces d'exposition de l'art contemporain (musées, centres d'art, lieux culturels divers, espaces publics, biennales, foires, galeries...). Le cas d'Art Project permet alors d'actualiser les débats relatifs aux relations qui se tissent entre technique et esthétique (Martinelli 2005). La liste des artistes pour lesquels travaille l'entreprise¹³ et la diversité des types d'œuvres qu'elle produit¹⁴ montrent deux choses. D'abord comment cette forme de médiation de production de l'objet d'art est une pratique courante de l'art contemporain. Ensuite que des artistes aux problématiques esthétiques hétérogènes ont néanmoins en commun d'avoir recours au même genre de délégation de production de leurs pièces. Le cas d'Art Project permet de prouver que la question du style de l'œuvre relève bien d'une relation entre technique et esthétique (Mauss 1947) et que c'est en portant attention à la variabilité de cette relation que l'on peut réfléchir à « l'incidence des représentations et des significations sur les formules d'action physique, le système opératoire, et plus largement la culture matérielle » (Martinelli 2005 : 48).

Le rôle d'Art Project est de « mettre la technique au service » de l'objet d'art. Dans le cas d'*Excentrique(s)*, le travail consiste à trouver un matériau coloré qui a « un beau niveau de transparence » et une technique « d'assemblage des cerceaux. » Celle-ci est d'ailleurs « une chose actée rapidement. » Le technicien choisit d'utiliser des profils acier de sections carrées de 90 mm pour soutenir les cerceaux : ce sont les plus proches du « langage visuel » de Buren¹⁵. Ces profils seront laqués en blanc et recouverts sur deux faces d'adhésif noir pour respecter la signature de l'artiste. Le choix du matériau coloré en revanche a pris « des mois et des mois », et comme Buren me le dira rétrospectivement : « transparent, coloré, ça ne court pas les rues ». Pour trouver ce matériau, Art Project lance alors un appel d'offres auprès des « partenaires fiables » avec qui il a l'habitude de travailler à l'intérieur de leur « réseau très étendu » de professionnels des matériaux. De nombreux partenaires (dont l'industrie qui fabrique le matériau choisi) n'ont pas répondu à ce premier appel d'offres. Il s'adresse alors à une « boîte du tissu technique » de la « région parisienne » qui se présente comme le « leader en Europe pour la fourniture de produits de décoration des stands, foires, salons et événements ». Mais mon informateur prend bien le soin de m'indiquer « qu'ils n'ont pas fourni la matière car ce sont des sous-traitants lambda » ; ils ont indiqué quelle matière était disponible sur le marché des matériaux transparents colorés.

2. « Ça, à mon avis, c'est formidable. »

Plans, elevations sections, and details of the Alhambra, le livre qu'apporte Patrick Bouchain à Daniel Buren, et à l'aide duquel l'artiste accepte de « se jeter à l'eau », est la première étude visuelle et analytique produite en Europe sur l'ornementation des arts de l'islam. L'enquête, à l'origine de cet ouvrage, a été conduite en 1834 à l'Alhambra de Grenade pendant près de six mois par l'anglais Owen Jones et le français Jules Goury. Ils se sont connus en Grèce en 1832. Jones, âgé de 23 ans, faisait alors son « Grand Tour » et Goury, 29 ans, diplômé des Beaux-arts de Paris en 1827, était en Grèce avec Gottfried Semper, avec lequel il faisait lui aussi le Grand Tour depuis février 1831 (de Rome via Pompéi, la Sicile, pour Athènes à la recherche de l'architecture antique polychrome). Sur le modèle académique d'étude de l'architecture antique qui se pratiquait alors dans les Académies européennes, Jones et Goury se lancent dans l'étude minutieuse de l'Alhambra construite au ^{xiv}^e siècle. Ils réalisent des dessins à l'aquarelle de l'ensemble des éléments dont se compose le bâtiment, depuis le plan général jusqu'au détail de l'ornementation murale. La recherche s'arrête le 28 août 1834 lorsque Goury meurt brusquement du choléra. Jones quitte Grenade et à partir de 1836, il commence à publier ce travail de recherche à Londres, à compte d'auteur et sur ses propres presses lithographiques. C'est ce travail qui inaugure la carrière d'Owen Jones en tant que théoricien et praticien des arts décoratifs et notamment de la polychromie industrielle.





Des couleurs d'exposition

Cette nouvelle et dernière relation s'établit entre l'artiste, un matériau de couleur choisi par son technicien, l'industriel qui produit le matériau que l'artiste veut utiliser dans son travail et l'objet d'exposition. Maintenant que la *proposition* est devenue un *prototype* et que celui-ci est conforme à celle-là, il ne reste plus qu'à choisir les teintes dont sera faite cette « verrière avec des ronds ».

« Comme il y a une quantité énorme, dans *ma* tête, et par rapport à plein d'autres choses que *je* peux faire avec un tas d'autres choses¹⁶, *je* me suis dit, *je* vais déjà *leur* demander à partir de combien de mètres carrés *ils* peuvent faire une couleur, car généralement on peut faire ça¹⁷. Il y a 9 000 m² là, quand même, c'est pas de la tarte. Alors *on* leur dit, voilà, quel est le choix de couleur et quelles couleurs *vous* pouvez faire? Ah non mais là on doit vous le dire tout de suite, on a quatre couleurs, et on est incapable d'en faire une autre. Ça m'a un peu surpris car *on* pouvait leur faire faire 5 000 m² que pour *nous*. [...] *Ils* m'ont expliqué mais très vite — *ils* étaient sérieux, j'ai vu qu'*ils* ne m'inventaient pas une salade et qu'*ils* avaient intérêt même à nous faire 5 000 juste pour *nous* — qu'il y avait un problème technique, dans les histoires chimiques et autres, par rapport à ce matériau qui fait que ce qu'on arrive à faire, c'est ces quatre couleurs. Et que donc, n'importe quelle autre tentative ça va *nous* faire la même couleur un peu plus foncée ou je ne sais pas quoi, aucun intérêt. Et *ils* me l'ont expliqué en disant : mais on va perdre du temps et nous, on peut même pas faire d'essai, donc ça veut dire que si l'on fait les 4 000 m² que vous voulez, ou 2 000, 2 000, 2 000 par exemple, si ça marche pas, qu'est-ce qu'on fait? On peut pas non plus vous en faire cadeau et nous, on pourra rien en faire. Bon bref, finalement il y a quatre couleurs. »

L'artiste avance d'abord l'argument du déterminisme technique (Leroi-Gourhan 1945) pour justifier son choix chromatique. La typologie de pigments, qui peuvent s'agglutiner au PVC au moment du calandrage permettant de créer le film utilisé dans *Excentrique(s)*, n'existerait que sous quatre teintes. Il justifie ensuite le nombre de couleurs par l'économie de la production industrielle. Cet argument est celui que me donne l'industriel, quand je l'interroge sur ce que m'avait dit l'artiste. Il répond à ma question en me parlant de gestion du temps et il évoque aussi la place de ce produit à l'intérieur de sa gamme de production industrielle du film PVC. Il ne me parle pas d'incapacité technique à teinter le PVC. « Il existait un reliquat de stock de deux ou trois teintes sur les quatre » me dit-il, avant d'indiquer qu'ils ont eu « trois mois pour s'organiser » et réaliser « la production spéciale » pour compléter les métrages manquants en stock. Les couleurs d'*Excentrique(s)* sont donc pour l'industriel « les couleurs qui existent déjà » et il m'indique qu'ils ont déjà fait une « mise en teinte » spéciale pour ce produit « il y a quelques années » à la demande de l'un de leurs plus gros clients. Il m'explique aussi que, pour eux, ce matériau est « un marché de niche » et que « ce n'est pas ce qu'on vend le plus. » Ce film PVC transparent coloré est ainsi classé dans la division « composite » qui regroupe tous les matériaux qui n'appartiennent pas aux six principales divisions¹⁸ de film que produit cette industrie. « N'y en a-t-il pas assez? » préfère-t-il me répondre en souriant quand je lui demande pourquoi il n'y a que ces quatre teintes. La part de non-dit et de narration savamment organisée, tant du

point de vue de l'artiste que de celui de l'industriel, semble agir pour laisser volontairement les choses dans un état d'indétermination.

Cette multiplicité des réponses montre que le système technique à l'œuvre dans cette pratique de colorisation rentre en interaction avec les formes de représentations sociales que l'on attache au monde industriel et à son économie de la production. « Ça m'a un peu surpris » me dit l'artiste qui se représente l'industrie comme un monde de la prolifération chromatique. « Y'en a assez » m'affirme l'industriel qui replace la colorisation dans une politique industrielle impliquant aussi la gestion des stocks, et l'équilibre entre l'offre et la demande qui limite la prolifération des mises en teintes. Deux logiques de la couleur interagissent donc ici. C'est dans la négociation qu'un accord est trouvé : l'artiste choisit toutes les teintes disponibles sur le marché et l'industriel réalise gracieusement le métrage nécessaire à la réalisation du travail de l'art. Mais Buren tient à me préciser que ce choix n'est pas donné d'avance :

« Ça dépend aussi de comment c'est fait, tout ça. Même si on dit, je les ai faits les yeux fermés, c'est pas évident pour autant que ça va marcher, donc il y a des contrôles. Peut-être que si ça m'avait trop choqué, j'aurais peut-être dit : "D'accord, sur ces quatre couleurs, je ne prends que ces trois. Je ne peux absolument pas mettre celle-ci, elle donne... Elle fait rien avec ça." »

L'artiste jauge donc l'équilibre instable entre efficacité technique (« comment c'est fait ») et efficacité esthétique (« si ça m'avait choqué ») pour prendre des décisions quant à la couleur de l'objet. La pratique de colorisation est collective



3. « Transparent, coloré, ça ne court pas les rues. »

Daniel Buren (au centre), Patrick Bouchain (à gauche) et Patrick Ferragne (à droite) regardent le matériau coloré d'*Excentrique(s)*. « On trouve, on fait faire des essais, là vous avez un truc qui quand même est magnifique? Vous avez vu les soudures? » me demande l'artiste quand il me raconte ce moment central du processus créatif qui est la décision du matériau transparent coloré dont la pièce sera faite. « Le truc est grand comme ça, et vous le voyez à peine, c'est une ligne, comme s'il y avait un trait de crayon. Et le truc est hyper solide, les types qui le construisaient se sont jetés dedans pour voir comment c'était, comme un trampoline! [...] Il n'y a pas une soudure qui a pété. Les soudures, elles sont au fil. Quand j'ai vu toutes ces choses-là, qu'on a fait des essais, parce qu'il y avait d'autres matériaux qui n'étaient pas si mal, les soudures c'était un centimètre et demi. J'étais prêt à les prendre, mais quand j'ai vu que les types, ils faisaient une soudure qui était à quasiment même pas un joint... » Sans jamais nommer de manière précise les acteurs et les relations de collaboration qui se tissent dans le processus de colorisation d'*Excentrique(s)*, Daniel Buren parle de façon soutenue des réseaux d'acteurs incorporés dans l'objet pour parvenir à cette efficacité technique qu'il lie étroitement au travail esthétique et à sa pratique chromatique.

et émerge à l'intersection du travail de la technique et de l'esthétique. La pièce, comme on l'a vu, ne pouvait recevoir que ce matériau pour suivre la ligne d'exposition. Mais comme l'a remarqué François Sigaut (2012 : 184), il ne faut pas négliger la dimension du désir dans cette relation complexe entre technique et esthétique. On prendrait sinon le risque de reconduire un utilitarisme fonctionnel (Sigaut 2012 : 180). « Un peu bêtement, parce que j'en voulais beaucoup¹⁹ (de couleurs), j'ai dit : "quatre allez, hop, on prend les quatre". » Buren me dira en effet que pour lui « des choses très colorées » sont des choses qui utilisent au minimum « trois ou quatre couleurs. »

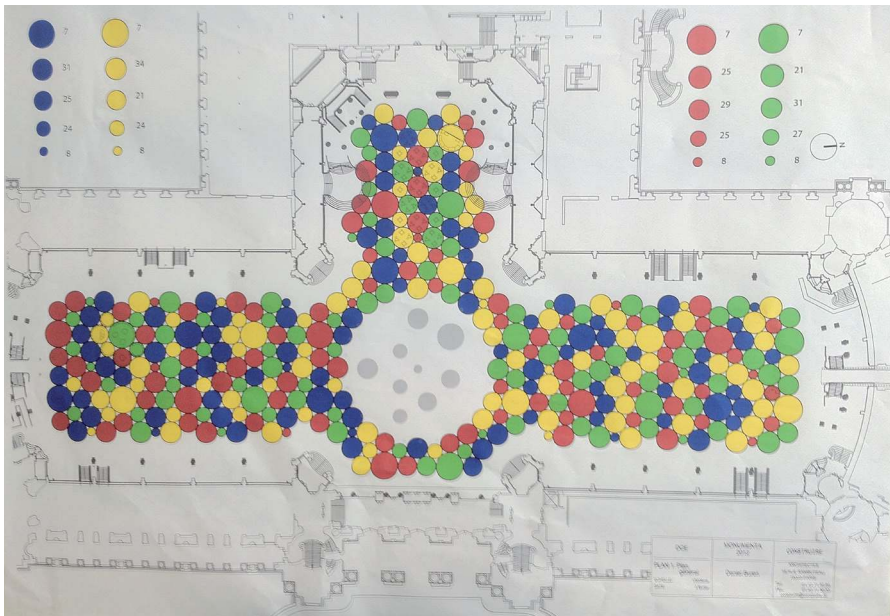
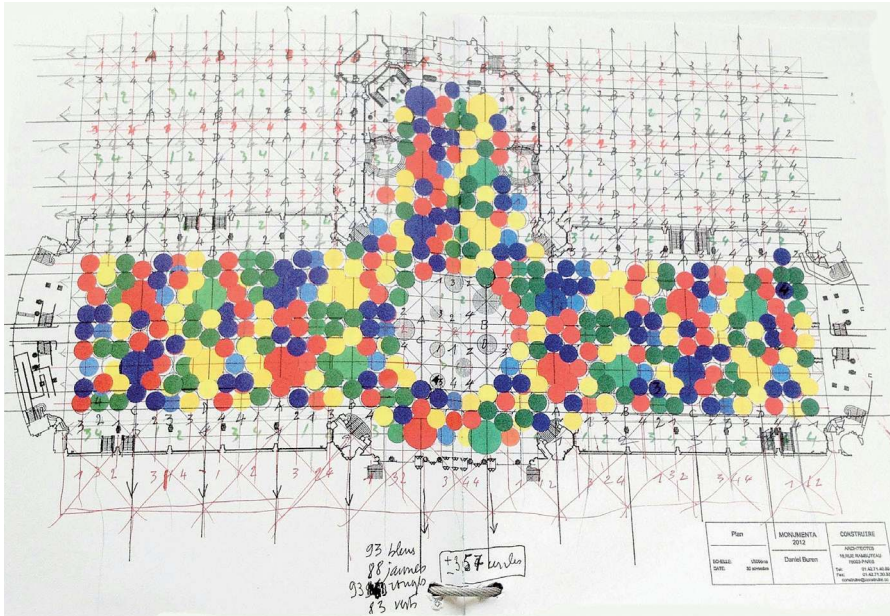
Les couleurs sont maintenant définies quant à leur matière et quant à leur teinte. Il ne reste plus alors qu'à organiser la répartition des quatre couleurs à l'intérieur du pavage qui a été acté sur le plan. « Comment on met ces couleurs ? » me demande-t-il à la fin de notre entretien comme pour insister sur le fait que cette question se pose à la fin du processus de production des couleurs. En racontant le travail de la répartition des couleurs, l'artiste utilise strictement la première personne du singulier : *je voulais, j'ai regardé, je le savais, je serais, j'ai fait, j'ai tracé, je trace, je fais, je mettais, je suis, je me suis trouvé, j'ai eu*. Cet acte de la répartition chromatique, en comparaison avec les multiples collaborations précédentes, est présenté comme une relation individuelle entre l'artiste et sa pièce. Buren fait ce geste seul et il tient à le mettre en avant. Il ne place pas la pratique de la répartition des couleurs sur le même plan que celle du choix des couleurs. Le travail de la répartition participe donc d'un autre registre de sa pratique de colorisation. L'artiste répartit les couleurs à l'aide d'une classification linguistique simultanément « stupide » (terme employé par Buren en me précisant que « c'est une construction donc c'est relatif »), tout en énonçant l'efficacité de l'écriture alphabétique à ordonner les choses : « ceci va lui donner une place. » Cette méthode analytique lui permet ainsi d'éviter d'exprimer ses « goûts et les couleurs » mais aussi les grammaires de la couleur et les règles de l'harmonie. La stratégie du choix et celle de la répartition sont donc complémentaires. Elles participent de sa volonté de dépasser les représentations sociales des couleurs de l'art.

Les couleurs d'*Excentrique(s)*

Dans la description des multiples actions pratiques incorporées dans la colorisation de la pièce, nous avons observé que c'est au cours des interactions hétérogènes entre des acteurs et des objets variés que la couleur « est faite » et « se fait ». Les couleurs d'*Excentrique(s)* sont le résultat de négociations complexes et c'est en examinant ces négociations que l'on peut saisir le travail de colorisation interne à cette œuvre d'art. Dans cette perspective, il semble fructueux de ne pas séparer geste technique et geste esthétique, sans pour autant retomber dans une approche fonctionnaliste de la couleur. La part de désir personnel et de plaisir de l'artiste qui agissent dans l'acte de colorisation de l'œuvre d'art – ce que Alois Riegl (1901) nomme « l'intentionnalité coloriste » – n'empêchent donc pas de saisir simultanément la contingence et l'arbitraire des moyens dont dispose le créateur pour colorer sa pièce. Étienne Souriau écrit : « Un peintre

4. «J'ai eu toutes les couleurs qui se sont réparties sur tous les cercles.»

Répartition des quatre couleurs du matériau coloré sur le plan de la verrière avec des ronds. Daniel Buren explique sa démarche: «Alors en fait, je voulais que ce soit aléatoire, et faire une chose aléatoire, c'est plus compliquée que faire une chose, disons, composée. J'ai donc regardé les possibilités parce que je savais très bien que si je commençais en voulant les mettre, par définition, n'importe où, je serais tout de suite coincé avec des blocs de couleurs, des choses comme ça. Sur le plan, j'ai tracé une grille fictive, qui prend tous les centres de tous les cercles. Parce que dans ce dessin, vous avez les cercles qui, par groupe, sont centrés, et les centres de ces cercles-là ne sont pas les mêmes que ceux du dessous, etc. Donc, vous avez des cercles qui sont alignés dans le sens horizontal et des cercles qui sont alignés dans le sens vertical. Si je trace une ligne dans tous ceux qui s'alignent, dans les deux côtés, verticaux et horizontaux, je fais une grille. Alors une fois que cette grille a été dessinée, tout à fait à l'aveugle — et la grille, je l'ai faite sur la surface totale de l'espace du Grand Palais, comme si au lieu d'avoir une espèce de croix, on avait un grand rectangle. Ça une fois fait, systématiquement, en partant de la gauche vers la droite, et en étant ligne par ligne — parce que chaque ligne va correspondre à un type de cercles particuliers, je mettais à chaque croisement les couleurs par ordre alphabétique, ce que je fais toujours lorsqu'il y a plus de deux couleurs. Donc c'était A B C D, A B C D, A B C D [soit A pour bleu, B pour jaune, C pour orange et D pour vert]. Toutes les fois qu'un cercle était croisé — parce que, pour que ce soit un peu plus clair, lorsque ces lignes se croisent, comme je fais un plan général, il y a évidemment plein de croisements qui sont sur rien du tout, mais ces deux lignes se croisent parce qu'elles correspondent, par exemple, si je suis dans une partie gauche ou droite, à une série de cercles qui sont plus bas, mais moi j'ai fait une grille systématique de l'ensemble. Quand ces deux lignes se croisent, elles touchent ce qui pourrait être un cercle s'il n'y est pas, donc il a une place, c'est A, puis celle qui suit c'est B C D A B C D. Et ceci étant fait, tout étant recouvert, je me suis trouvé, c'était le premier essai et il a été définitif, avec une répartition égale de toutes les couleurs [Il y a 377 cercles, de 5 diamètres différents, qui vont de 2 à 6,5 m. Ces cercles sont répartis sur les 8500 m² de la nef du Grand Palais en nombre égal selon leur couleur, soit 95 bleus, 94 jaunes, 94 oranges et 94 verts], ce qui n'était pas à mon avis prévisible. En tout cas, je ne suis pas mathématicien donc je ne l'ai pas prévu. Et j'ai donc eu toutes les couleurs qui se sont réparties sur tous les cercles, ce qui a donné finalement le positionnement de chacun de ces cercles par rapport à leur taille et surtout par rapport à leur couleur.»



primitif peut trouver sur sa palette les terres colorées que lui fournirait son sol et son entour technique : ocre jaune, ocre rouge ; argile verte, noir de fumée. Il faudra qu'il s'en contente ; et c'est avec cette gamme qu'il peindra : elle s'impose à lui par pauvreté, par renoncés du donné en sa contingence. [...] Le donné initial est arbitraire. [...] Il est gratuit. [...] Gardons-nous donc d'en fermer le cycle, en les expliquant. » (2009 [1943] : 162). L'usage intentionnellement non intentionnel du chromatisme de Buren, pourrait-on dire, – c'est-à-dire ici l'efficacité technique à l'intérieur de l'opération artistique – détermine les couleurs d'*Excentrique(s)* et cette contingence doit être prise au sérieux. Peut-on ainsi en dernière analyse parler de « d'instauration » (Souriau 1943) de la couleur dans le cas du travail de Daniel Buren ?

« J'ai été le premier spectateur de quelque chose qui me dépasse d'une certaine façon complètement, du moins au niveau le plus important, au niveau de la couleur, parce que même si je connaissais des échantillons, dès que j'en ai eu pendant trente mètres, c'était autre chose » me dit Buren au terme de notre entretien. La mise en exposition de la couleur, ce que le spectateur voit, *dépasse* donc l'artiste. « L'œuvre terminale est toujours jusqu'à un certain point une nouveauté, une découverte, une surprise » écrit Souriau (2009 [1943] : 109). « Instaurer et construire sont évidemment synonymes, mais l'instauration possède l'insigne avantage de ne pas réutiliser tout le bagage métaphorique du constructivisme. [...] Dire, par exemple, qu'un fait est "construit" c'est inévitablement désigner à l'origine du vecteur le savant, selon le modèle du Dieu potier. Mais à l'inverse, dire d'une œuvre d'art qu'elle est "instaurée", c'est se préparer à faire du potier celui qui accueille, recueille, prépare, explore, invente – comme on invente un trésor – la forme de l'œuvre. » explique Bruno Latour (2009 : 9-10). Une ethnographie de la couleur – qui s'attache à décrire à la fois la part des opérations techniques dans l'acte esthétique de colorisation d'une œuvre d'art et la part des opérations esthétiques dans les actes techniques de colorisation d'artefacts – semble donc une voie d'analyse intéressante pour renouveler les études sur la couleur dans l'art contemporain. Cette méthode pragmatique de saisie de la pratique créative ne cherche donc pas à expliquer l'œuvre d'art mais plutôt à suivre et à décrire les voies hétérogènes de son instauration. Comme le note Antoine Hennion (2013 : 11), le pragmatisme « aide à retrouver le sens commun en matière d'œuvre d'art : à savoir qu'ils comptent, qu'ils ne sont pas "que" des signes sociaux et aussi, ce qui est plus profond, qu'ils "ont la main", comme dirait Souriau, qu'ils ne sont pas "que" ce qu'en ont fait le créateur ou le producteur, non plus que le public ou les médias, mais que ces œuvres font et font faire quelque chose. Une installation contemporaine, une fois créée, échappe à son créateur, résiste, a ou non des effets, renouvelés selon les circonstances, "vit sa vie", dit Hennion. [...] Elle se fait en nous faisant. »





5. *Excentrique(s) travail in situ* de Daniel Buren pour l'exposition Monumenta 2012 au Grand Palais à Paris (détail).

Notes

1. Ma thèse porte sur les pratiques de la couleur dans l'art contemporain occidental que j'analyse en suivant « la chaîne opératoire des agglutinations chromatiques » observée sur le terrain d'enquête (le Musée National d'Art Moderne, le Centre Pompidou Mobile et Monumenta 2012). À partir d'une microanalyse des qualités chromatiques des objets (une installation, une architecture, une identité visuelle et quatorze œuvres de la collection du MNAM), je cherche à comprendre comment les couleurs des objets d'art sont faites et ce que la matérialité « fait faire » aux agents qui font cette couleur. Cette méthode d'enquête permet de décrire les multiples relations qui s'établissent en situation de travail entre humains et couleurs, et de réfléchir à ce qu'est la socialisation des couleurs.
2. Citation extraite d'un entretien avec Daniel Buren le 15 juin 2012 au Grand Palais à Paris.
3. Le CNAP est le commanditaire de l'œuvre de Buren. Le forum des bloggeurs s'est tenu le 12 mai 2012 au Grand Palais.
4. Entretien réalisé le 24 mai 2012.
5. Baxandall (1972) a montré l'enjeu de s'intéresser aux relations entre commanditaire et artiste pour comprendre les couleurs des œuvres d'art.
6. Buren fait des « Cabanes éclatées » depuis le milieu des années 1970.
7. Il m'explique cela lors d'un entretien le 18 juin 2012 : « Nous (les architectes formés dans les années 1960) on a été influencés par la technique et non pas par l'étude antique ».

8. Les grammaires de l'ornement sont des ouvrages produits au XIX^e siècle dans le champ des arts décoratifs qui répertorient, dans de grands livres imprimés en chromolithographie, des motifs ornementaux divers.
9. Sur les images photographiques publiées de cette maquette, on reconnaît le bureau de l'agence Construire de Patrick Bouchain. Les plans sont aussi au nom de l'agence d'architecture. Le copyright des reproductions de cette maquette sont d'ailleurs au deux noms de Buren et de l'agence Construire.
10. Depuis 2002, Art Project a été le producteur et l'installateur des principales expositions de Buren dans de grandes institutions : 2002 au Centre Pompidou, 2007 à la Biennale de Venise, 2008 au musée Picasso, 2011 au Centre Pompidou-Metz, etc.
11. Entretien réalisé le 27 novembre 2012.
12. <http://www.afroa.fr/fr/metier/> (consulté le 10 novembre 2015).
13. Mathieu Mercier, Claude Lévêque, Vito Acconci, Xavier Veilhan, Kader Attia, Laurent Grasso, Pierre Ardouvin, Adel Abdessemed, Camille Henrot, Franck Scurti, Carsten Höller, etc.
14. Ces artistes n'appartiennent pas en effet à un courant esthétique défini ou à un mouvement artistique spécifique qui permettrait de dire que la relation entre technique et esthétique est visible dans le style de l'œuvre.
15. Buren utilise depuis les années 1960 des bandes noires et blanches (ou une couleur et blanche) de 8,7 cm de large, comme un *outil visuel*.
16. Buren utilise en effet de nombreux matériaux de la couleur : tissus colorés, papiers imprimés, peintures, plexiglas, adhésifs, pierres, plastiques divers, lumières, etc.
17. C'est ce que l'on appelle une mise en teinte. C'est une pratique courante des industries de la couleur. Mais produire, à la demande d'un client, une référence qui n'existe pas dans la gamme, s'inscrit dans une économie de la production industrielle qui n'est pas la même que celle de l'art. La capacité à répondre à une mise en teinte varie donc d'une entreprise à une autre et d'un projet à un autre.
18. Les sept divisions sont : meubles, extérieur, génie civil, étanchéité, support technique voiture, adhésivage et composite.
19. Il m'avait dit auparavant : « Je voulais cinq couleurs minimum, peut être sept, j'en voulais beaucoup. »

L'auteur

Arnaud Dubois est docteur en anthropologie sociale et diplômé des Beaux-arts de Paris (2008). Sa thèse de doctorat, soutenue à l'EHESS en 2014, s'intitule « La vie chromatique des objets. Approche anthropologiques des couleurs de l'art contemporain ».

Iconographie

Image d'ouverture. *Excentrique(s) travail in situ* de Daniel Buren pour l'exposition Monumenta 2012 au Grand Palais à Paris (détail). © Daniel Buren/photographie Arnaud Dubois.

1. Sélection de dessins issus du livre de Daniel Buren, *Esquisses graphiques*, Éd. Dilecta, 2012. © Daniel Buren.
2. Planches des motifs de l'Alhambra de Grenade issues du livre *Plans, elevations sections, and details of the Alhambra* de Owen Jones, publié en 1842.

Références

- Alliez, E. 2009 *L'Œil-cerveau, nouvelles histoires de la peinture moderne*, Paris : Vrin.
- Baxandall, M. 1985 *L'Œil du Quattrocento*, Paris : Gallimard.

3. © Daniel Buren/photographie Marc Sanchez.
4. Plans de la verrière du Grand Palais © Daniel Buren/*Esquisses graphiques*, Éd. Dilecta, 2012 et © Daniel Buren/photographie Arnaud Dubois.
5. *Excentrique(s) travail in situ* © Daniel Buren/photographie Arnaud Dubois.

- Buren, D. 2012 *Esquisses graphiques*, Paris : Éditions Dilecta.

- 1965 « Daniel Buren prend ses couleurs sans les choisir » [citation extraite d'un entretien avec Sarane Alexandrian] in *Arts* n° 3 : 19, repris en 2002 dans *Daniel Buren, Mot à Mot*, Paris : Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral et Éditions La Martinière : D13.
- Clouteau, I. 2009 « Comment penser l'erreur en régie d'art contemporain », *CeROArt* 3.
- Dubois, A. 2015 « Le Geste et la Couleur. Leroi-Gourhan, l'anthropologie des techniques et les pratiques de colorisation », *Artefact. Techniques, Histoire et Sciences Humaines* (Hors-série n° 1).
- 2014 « La Vie chromatique des objets. Approche anthropologique des couleurs de l'art contemporain », Thèse de doctorat en anthropologie sociale sous la direction de Béatrice Fraenkel et Denis Vidal, Paris : École des hautes études en sciences sociales.
- Gage, J. 2008 *La Couleur dans l'art*, Londres : Thames & Hudson.
- Grasseni, C. 2007 *Skilled Vision : Between Apprenticeship and Standards*, New York : Berghahn Books.
- Hennion, A. 2013 « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*.
- Houdart, S. & Thiery, O. (dir.) 2011 *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris : La Découverte.
- Leroi-Gourhan, A. 1973 [1945] *Évolution et techniques II : Milieu et Technique*, Paris : Albin Michel.
- 1971 [1943] *Évolution et techniques I : L'Homme et la matière*, Paris : Albin Michel.
- 1964 *Le Geste et la Parole I : Technique et langage*, Paris : Albin Michel.
- Lichtenstein, J., Maigné, C. & Pierre, A. (dir.) 2013 *Vers la science de l'art. L'Esthétique scientifique en France (1857-1937)*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Martinelli, B. 2005 *L'Interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence.
- Mauss, M. 2002 [1947] *Manuel d'Ethnographie*, Paris : Payot.
- Riegl, A. 2014 [1901] *L'Industrie d'art romaine tardive*, Paris : Éditions Macula.
- Roque, G. 2009, *Art et science de la couleur*, Paris : Gallimard.
- Semper, G. 2007 *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, Marseille : Éditions Parenthèses.
- Sigaut, F. 2012 *Comment Homo devint Faber*, Paris : CNRS Édition.
- 2003 « La Formule de Mauss », *Techniques& Culture* 40.
- Souriau, É. 2009 [1943] *Les Différents modes d'existence*, Paris : PUF.

Pour citer cet article

Dubois, A. 2015 « Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain. Au sujet d'Excentrique(s) de Daniel Buren », *Techniques&Culture* n° 64 « Essais de Bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », p. 100-117.