
Fr

Dossier de presse
Daniel Buren
« L'Observatoire de la lumière »
Travail *in situ*, 2016

Sommaire

I	L'intervention	1
	— Entretien entre Daniel Buren et Suzanne Pagé	3
	— « L'Observatoire de la lumière » en bref	12
	— Autour de l'intervention	13
II	BurenCirque	14
III	Photos	16
IV	Informations pratiques	21

I — L'intervention

Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »

Travail *in situ*

À partir du 11 mai 2016

« La transparence et la qualité d'une couleur projetée grâce à un filtre coloré est, à mes yeux, beaucoup plus vivante qu'une couleur peinte recouvrant une surface. » Daniel Buren

Poursuivant son engagement en faveur de la création contemporaine et suscitant des rencontres inédites avec son architecture, la Fondation Louis Vuitton présente à partir du 11 mai 2016 une intervention temporaire de Daniel Buren. Conçue en dialogue étroit avec le bâtiment et son architecte, Frank Gehry, cette œuvre spécifique se déploie sur l'ensemble des emblématiques verrières de la Fondation.

Les douze voiles, constituées de 3600 verres, sont recouvertes en quinconce de filtres colorés qui sont à leur tour ponctués à distances égales les uns des autres par des bandes alternativement blanches et vides, axées perpendiculairement au sol. Ce motif, outil visuel – selon l'expression consacrée par l'artiste – est omniprésent depuis le milieu des années 1960, tout comme la couleur, autre élément fondamental de son vocabulaire. Les treize couleurs réunies ici ont été sélectionnées en fonction de la palette du fabricant et de leur disponibilité en usine, une manière pour l'artiste d'évacuer la question du choix.

Lorsque le soleil est au zénith, l'œuvre prend toute son ampleur et les terrasses en offrent un point de vue privilégié. À l'intérieur ou à l'extérieur, depuis les terrasses ou dans les espaces, par un jeu de transparences, de contrastes, de projections et de reflets, des formes colorées apparaissent et disparaissent, toujours changeantes, sans cesse mouvantes, selon la météo, les heures et les saisons.

Avec un geste minimal, l'artiste transforme de manière radicale le bâtiment, il renouvelle le regard sur l'architecture et en impulse une nouvelle approche. Sans début, ni fin, « L'Observatoire de la lumière » s'expérimente librement, au gré de l'intensité vibratoire des couleurs.

« Il y a quantité d'effets de miroirs ici (à la Fondation Louis Vuitton) qui ne viennent pas de miroirs mais des vitres. Presque partout, quelque chose se reflète (...) en colorant les voiles, tous ces reflets vont devenir beaucoup plus présents et rendront actives ces glaces « dormantes » qui se profilent un peu partout. (...) Je pense que cela va permettre de se rendre davantage compte de la singularité de cette architecture et de l'apprécier plus encore. » Daniel Buren

« Daniel Buren a conçu un projet grandiose, pertinent et enchanteur, fruit d'un dialogue véritable avec Frank Gehry et son bâtiment. Son œuvre répond magnifiquement à l'architecture dans la continuité d'un travail, initié dès les années 1970, où se croisent couleurs, transparence et lumière. » Bernard Arnault, Président de la Fondation Louis Vuitton.

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »

Artiste majeur de la scène internationale, **Daniel Buren** (1938-FR) développe depuis les années 1960 une œuvre radicale, caractérisée par l'utilisation de son « outil visuel » (des bandes verticales alternativement blanches et colorées de 8,7 cm de large). Il est passé d'un travail sur la peinture (1965-1967) à un travail sur l'espace et son contexte. Toutes ses œuvres sont désormais conçues en fonction des particularités de leur lieu d'accueil et sont réalisées *in situ**, aussi bien dans l'espace public que dans les musées et les galeries d'art.

**in situ* est un terme latin que Daniel Buren est le premier à faire rentrer dans le champ des arts plastiques et correspond à sa méthode de travail qui consiste à prendre en compte l'ensemble des spécificités (architecture, contexte économique, social, culturel...) du lieu dans lequel il est invité à intervenir.

Extrait de l'entretien entre Daniel Buren et Suzanne Pagé

in *Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »*,
Coédition Fondation Louis Vuitton / Éditions Xavier Barral, 2016

Suzanne Pagé (SP) :

Frank Gehry et toi vous vous connaissez depuis plus de quarante ans. Aujourd'hui s'ouvre un nouveau dialogue, *in situ*, après celui plus distancé et d'une nature singulière à Bilbao. [...] Qu'est-ce qui t'intéresse dans l'idée de le reprendre ici dix ans après ?

Daniel Buren (DB) :

Tu étais présente. C'était au mois de juin, je pense. Frank Gehry m'a demandé de venir. Il voulait me dire combien il souhaitait que je fasse quelque chose. Il imaginait des sortes de drapeaux flottant au milieu de ses « voiles » sur deux des terrasses, les couvrant partiellement. Je lui ai répondu qu'il fallait que je regarde cela de plus près et qu'il me semblait que pour l'ouverture il était déjà trop tard. Les drapeaux ou autres objets dans le vent, je ne les voyais pas. Par contre, l'utilisation de filtres colorés pouvait être spectaculaire et intéressante en raison de la complexité de l'armature, de ce qui se passe au-dessus. J'aime beaucoup ce chaos contrôlé. Les verrières transparentes, bien que sérigraphiées pour atténuer quelque peu les rayons du soleil, venant couvrir toute la structure, voilà bien à mes yeux, avec la cascade qui s'engouffre sous le musée, les parties les plus réussies. Rien de tel à Bilbao. Seul point de jonction entre les deux bâtiments : ils sont l'œuvre du même architecte.

SP : L'échelle, elle aussi, est différente...

DB : On ne peut pas comparer. D'une certaine façon, l'idée de tout tourner ici vers l'intérieur en jouant de terrasses multiples qui permettent d'être à l'extérieur tout en étant dans le musée, c'est plutôt amusant et cela ouvre quantité de possibles. Sans avoir encore aucune idée précise, j'étais persuadé qu'il existait mille façons d'intervenir. Je pensais donc aux filtres, parfaitement dans l'esprit de la construction, à condition bien sûr que Gehry accepte que l'on touche à sa structure. Ne m'avait-il pas dit : « Tu sais, quand je fais un musée, c'est pour que les artistes y fassent ce qu'ils veulent, qu'ils le questionnent, le détruisent... » Si je pouvais toucher aux vitrages, il n'y avait plus qu'à me mettre au travail. J'ai matérialisé le projet. Au mois d'août, je l'ai adressé à Frank, comme à toi d'ailleurs. Le jour même je reçus sa réponse. Il trouvait le projet magnifique, mais, ajoutait-il : « Il faut laisser au public un peu de temps, une année au moins, afin qu'il se familiarise avec l'architecture, après tu seras libre de la transformer. » Je m'attendais à cette réponse. Gehry évidemment voulait que l'on voie son musée tel qu'il l'avait conçu avant d'accepter que l'on vienne y toucher. Telle est la genèse. Aussi, pour moi, reprendre ce projet aujourd'hui est formidable.

SP : Justement, quel type de provocation présente pour toi ce bâtiment ? T'a-t-il contraint et as-tu cherché à en épouser certains principes ou, au contraire, à maintenir une tension, voire à la créer ?

DB : Je savais, avant même de le faire, que mon projet bousculerait visuellement cette structure. En même temps, il la respecte... Il est ainsi évident que les terrasses vont être transfigurées les jours de grand soleil par les projections, qui vont bouleverser ce que l'on connaît déjà de cette architecture nouvelle. La construction originale

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »

est très monochrome, crémeuse. L'ambiance mordorée n'est cassée par rien. Surtout en journée, puisqu'il n'y a pas d'éclairage artificiel. L'apport de la couleur dans cette structure va bouleverser l'impression qu'elle donne aujourd'hui. Sans physiquement transformer quoi que ce soit, la qualité des verres, leurs déclivités demeurant ce qu'elles sont, les formes vont bouger alors qu'on n'aura touché à rien.

SP: La structure en elle-même est dynamique.

DB: Très. Il n'y a quasiment aucune verticale, tout est oblique, courbe, fort complexe. Au niveau de la jointure des voiles, parfois pliées, c'est de la haute voltige. Bien plus qu'à Bilbao, le chaos est contrôlé.

SP: D'autant qu'on ne le perçoit pas de la sorte! Tout semble fluide alors qu'en réalité c'est extrêmement sophistiqué.

DB: Cette promenade, c'est magnifique. Je l'aime beaucoup, indépendamment du projet. Se promener entre les voiles et les terrasses, tourner autour de ces blocs émergents qui enveloppent certaines salles, avec les vues sur le jardin, la verdure, l'eau, le ciel...

SP: On retrouve dans ton projet ton vocabulaire de base, bien connu, l'« outil visuel » comme tu l'appelles – l'alternance des bandes de 8,7 cm –, la couleur lumière dans sa transparence et, bien sûr, le miroir. Ces données de transparence et d'effets de miroir sont celles-là mêmes de Gehry.

DB: Il y a quantité d'effets de miroir ici qui ne viennent pas de miroirs mais des vitres. Presque partout, quelque chose se reflète. Si l'on ne perçoit pas tellement cet effet, c'est parce qu'il paraît évident, avec tous ces vitrages, les débuts ou fins de corridors... Les reflets se multiplient avec les portes, les murs vitrés... Et ce qui se réfléchit c'est ce qui est au-dessus de soi, comme je l'ai dit, dans une tenue colorée monochrome, ou plutôt camaïeu, un camaïeu allant du blanc cassé au mordoré des poutres. C'est si fluide, si harmonique qu'on y prête à peine attention tant la chose paraît normale. Ce dont je suis sûr en revanche, c'est qu'en colorant les voiles, tous ces reflets vont devenir beaucoup plus présents et rendront actives ces glaces « dormantes » qui se profilent un peu partout.

SP: Les partis pris de Gehry t'ont-ils dicté une règle? Dis-nous aussi comment, confronté à l'existant architectural, tu comptes exister.

DB: Voilà une chose qui ne m'a jamais gêné. Dans la plupart de mes travaux, surtout ceux principalement articulés sur l'architecture du lieu, j'en demeure dépendant. J'en joue, sans jamais chercher la domination. Si l'un l'emporte, c'est généralement l'architecture. Le problème ici, c'est que la proposition de Gehry est, si je peux me permettre, à peine visible. Aussi suis-je persuadé que lorsque, dans le reflet de la couverture d'un escalier ou de celle du restaurant par exemple, une tache de couleur rouge ou jaune va apparaître, chacun va s'apercevoir que cela se reflète, tandis qu'actuellement il faut être attentif pour se rendre compte que les parois transparentes sont autant de miroirs en sommeil.

SP: C'est du reste vérifiable de façon parfois amusante. Ainsi, dans le restaurant, les poissons de Gehry donnent l'impression, certains soirs, de nager dans le parc. Un effet magique, une prolongation de l'architecture. Je ne suis pas certaine que Gehry ait toujours prévu tous ces développements: pareilles surprises sont inscrites dans son bâtiment. Ton interrogation va aussi en créer beaucoup à travers les projections, notamment.

- DB : Je pense que cela va permettre de se rendre davantage compte de la singularité de cette architecture et de l'apprécier plus encore. L'importance des miroirs, notamment. Quantité d'entre eux vont apparaître dès que le toit va être transformé. De fil en aiguille, je me demande si mon idée de faire apparaître ce que je veux faire apparaître n'est pas déjà là ! Auquel cas, mon ajout de miroirs deviendrait redondant.
- SP : Cela dépend du moment de la journée...
- DB : En effet, mais c'est surtout un pari sur une chose que je ne peux pas encore juger de visu.
- SP : Tu as choisi treize couleurs et tu nous as laissé une certaine liberté ici et là pour les positionner sur les voiles à deux faces, c'est bien cela ?
- DB : Oui et non. Quand on choisissait les voiles pliées, j'ai toujours précisé la couleur, claire ou foncée, et à partir de ce principe, comme je me disais que ce serait très semblable, j'ai laissé la liberté de positionner la claire au-dessus, la foncée au-dessous, ou vice versa.
- SP : En revanche, ton choix des couleurs est précis.
- DB : Oui, mais en même temps, je joue avec des matériaux existants dont les possibilités restent limitées. Par ailleurs, sauf à les placer côte à côte, certaines couleurs, dans les rouges ou les bleus par exemple, présentent des nuances à peine perceptibles. Si, non loin d'une voile bleu ciel, je place une voile d'un bleu légèrement plus foncé, personne ne percevra la différence tant la nuance est subtile. Cependant une fois projetée sur les murs ou sur le sol, la différence entre les deux bleus sera visible. La vraie couleur apparaît alors. Sous le ciel, la valeur est légèrement différente. C'est ce qui me plaît dans ces filtres, tout est multiple et subtil. Les couleurs choisies, si ce n'est l'idée d'une nuance foncée et d'une autre claire, sont des couleurs de base... Le bleu doit être un bleu, le vert un vert, le rouge un rouge, l'orange un orange... Les couleurs tranchées ne se confondent pas les unes avec les autres.
- SP : Ce qui est spécifique ici c'est le dialogue avec l'extérieur, avec les terrasses, tu l'as déjà dit, mais aussi, primordial dans cette architecture, avec le ciel et donc la météo.
- DB : Sans soleil la moitié du projet disparaît.
- SP : Tu en joues intentionnellement ?
- DB : Comment en serait-il autrement ? C'est la raison pour laquelle, entre autres, je préfère toujours utiliser, partout où cela est possible bien sûr – mais en cherchant, c'est toujours possible –, la lumière naturelle à la lumière artificielle. De ce point de vue, peu de musées offrent tant de potentiel que celui-ci, sinon le Centre Pompidou, également baigné de lumière naturelle sur trois de ses côtés. La lumière du jour est entrée dans les nouveaux musées à partir des années 1930. Cela donne de merveilleuses ambiances et se vérifie. Ainsi, par exemple, au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles ou au Kröller-Müller à Otterlo. Aucun doute, on n'a encore rien trouvé de mieux que la lumière zénithale pour éclairer les œuvres.
- SP : Nous sommes bien d'accord. [...] L'architecture de Gehry engage de multiples regards. Existerait-il selon toi une déambulation idéale ?
- DB : Certainement pas. Je pense justement que toutes les entrées sur ces terrasses sont également intéressantes. Peu importe comment le visiteur va choisir de déambuler, revenir, monter... Sa curiosité le pousse à voir ce qui se passe au-dessus, en dessous.

Ne comptent que la vue et le plaisir de se promener à l'air libre. Les terrasses, telles que Gehry les a réalisées, donnent au musée son originalité. Elles ne sont pas placées comme d'habitude au-dessus de l'édifice mais elles s'enroulent autour de lui, contour- nant les espaces clos. Un peu comme une architecture utopique... qui donne à imaginer, toutes proportions gardées, de hauts immeubles surmontés d'autoroutes.

SP: Ton intervention cherche aussi à célébrer l'architecture...

DB: Sa qualité la plus innovante à mes yeux, c'est la distribution des terrasses. La magie de la cascade aussi qui semble disparaître sous le bâtiment. Plus que les salles elles-mêmes, que certains peuvent juger trop petites ou trop grandes, disproportionnées.

SP: À cet égard nous avons beaucoup dialogué, notamment avec les artistes. Ils ont exprimé leurs attentes et Gehry en a tenu compte. Les salles sont aisément utilisables. Avec une caractéristique, qui rejoint ton analyse: l'existence de nombreux espaces interstitiels qui accusent l'autonomie des salles. Nous tenons compte de cette spécificité, stimulante d'ailleurs, à chaque nouvel accrochage.

DB: Ces espaces viennent relier les terrasses à différents paliers. Cette façon d'accéder à certaines, de passer d'un niveau à l'autre, est vraiment excitante. Un peu comme dans ces jardins ponctués de montagnes artificielles. Les Buttes-Chaumont par exemple...

SP: Gehry était d'ailleurs heureux d'intervenir dans un jardin pour enfants.

DB: En ce qui me concerne, j'apprécie la grande qualité du bâtiment et ce jeu m'intéresse vivement.

SP: Ce qui frappe toujours dans ton discours et plus encore dans tes réalisations, c'est la lucidité de ton analyse du lieu et du parti que tu peux en tirer. Évidemment, tu es pleinement conscient aussi ici du plaisir ludique que tu vas créer... Tu connais ta réputation de raideur. Cette ambiance ludique à laquelle vont participer les visiteurs relève-t-elle du dégât ou du bonheur collatéral?

DB: J'aime bien l'expression. Je préférerais qu'il s'agisse de bonheur collatéral mais tous les goûts sont dans la nature. En réalité, à la fois l'un et l'autre. Je n'ai jamais entendu parler d'une réputation de raideur à mon égard. Agir en puriste à l'égard de cette architecture me semblerait aberrant, tant sa rigueur met précisément en cause un certain purisme. Est-ce seulement un jeu?

[...]

SP: Cela rejoint, pour le dire très vite, les grandes lignes de l'architecture baroque.

DB: Sauf que c'est toujours apparemment beaucoup moins chaotique. Ce que Gehry réussit à faire est vraiment étonnant... Tout le contraire d'un certain purisme architectural.

SP: Il y a la maîtrise, la conscience totale, mais paradoxalement c'est cela même qui fait advenir l'inattendu, le miracle, pour Gehry comme pour toi... Pour tout véritable artiste.

DB: Le miracle survient lorsque le projet est réussi. Si tout est suffisamment rigoureux, si la logique est suivie, du début à la fin, celui qui regarde l'œuvre demeure libre à son égard. Si dans sa construction, physiquement ou intellectuellement, survient le moindre accident, le moindre grain de sable dans un moteur qui tournait magnifiquement bien, alors plus rien ne va. Le spectateur ne peut plus se libérer, ne peut plus réfléchir sauf aux raisons de cet accident. En matière d'œuvre d'art, tout se tient, et celui qui écoute,

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »

regarde, doit conserver sa liberté.

SP: Avec une économie minimaliste, tu peux créer ce qui produit au bout du compte un effet maximal : tu veux embraser l'architecture tout entière.

DB: Oui toute l'architecture. Par ailleurs, comme j'en ai envisagé la possibilité, on pouvait imaginer le même type de travail, qui n'aurait pas coûté un centime de plus, monochrome : entièrement rouge, ou vert, ou jaune.

SP: Tu veux dire que c'est la justesse du geste, et non la relative multiplicité des couleurs qui seule compte. Une vision, d'abord, et le geste minimal...

DB: Les défauts du bâtiment, on pourrait dire son « classicisme », auraient été exacerbés. Même en argumentant sur le choix de telle ou telle couleur, on n'aurait fait que redoubler ce qu'est déjà le bâtiment... La transformation radicale choisie est plus puissante. On passe d'un calme monochrome à une explosion polychrome. D'une certaine façon, elle amène aussi son propre chaos.

SP: Cette maîtrise qui te caractérise trouve néanmoins sa limite dans les réactions du spectateur. Mais aussi dans la météo ?

DB: Assurément. C'est même pourquoi j'aime tellement travailler à l'extérieur. Tant d'éléments jouent, qui relèvent de ce qui m'intéresse. On ne se trouve pas dans une parenthèse, où l'on pourrait se dire à présent oublions le monde et pénétrons dans un ailleurs – ce qui est principalement l'idéologie de l'art malgré tout. Nous sommes bel et bien ici et nous y demeurons ; le soleil, le vent et la pluie sont au rendez-vous. [...]

SP: Et la lumière...
[...]

SP: Sans autre transition, j'ai été impressionnée par ta toute récente intervention à Bruxelles¹. Une première question a surgi dans mon esprit. D'une attitude critique au départ, presque idéologique, tu es passé à un engagement esthétique où le décoratif au sens matissien du terme est mis en avant. Je l'avais relevé à l'occasion de ton accrochage au musée d'Art moderne de la Ville de Paris dans la salle Matisse. Comment vois-tu cette évolution ou n'y en a-t-il eu aucune ?

DB: Forcément, il y a des changements. Des évolutions peut-être... J'ai toujours dit que, même si je pouvais être fort critique, je ne l'étais jamais exclusivement. La critique naît d'une situation qui ne me satisfait pas... Ce n'est pas un jugement.

SP: Tu étais un vrai tueur et tu y prenais plaisir.

DB: Comme la situation était à mes yeux désastreuse, il fallait soit refuser d'intervenir soit la bouleverser. D'une certaine façon, c'est ce que j'ai fait. C'est l'analyse d'une situation donnée qui portait ma proposition, en règle générale rebelle aux codes du reste toujours en vigueur. Je ne les ai pas remplacés. En revanche, le système muséal a changé. Quantité de propositions, dès les années 1968-1970, perçues comme exclusivement critiques, sont désormais parfaitement dépassées tant ce que je critiquais alors a disparu. On ne va pas ressasser. Certains jeunes aujourd'hui se demandent même comment le système a pu être différent de celui qu'ils connaissent. Les questions que pose aujourd'hui le territoire de l'art ne sont pas celles de la fin des années 1960. Moi et quelques autres avons bousculé le système à tel point que la situation dans laquelle l'artiste est amené à travailler maintenant ne ressemble en rien à celle qui prévalait

¹ « Daniel Buren Une fresque »,
BOZAR / Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, exposition du
19 février au 22 mai 2016.

jusqu'à la fin des années 1970. Le musée a changé. J'attaquais son omniprésence, son omnipotence, quasi dictatoriale. C'est fini, complètement fini. Plus aucun musée ne donne le la. Tous font ou n'importe quoi ou des choses contradictoires. Le Musée avec un grand M n'existe plus...

SP: Il y avait le canon, le fameux canon établi par le MoMA de New York et longtemps exclusif. De surcroît, le public ne fréquentait pas beaucoup les musées...

DB: Tout a changé. Ce pouvoir tenait aussi à une direction du goût : ce qui est valable, ce qui ne l'est pas, etc. Tout cela a disparu.

SP: La question que je te posais était de savoir si tu as conscience d'assumer pleinement aujourd'hui, je dirais, un parti esthétique qui accepte le décoratif, longtemps, pour des raisons à mes yeux d'ailleurs superficielles, honni.

DB: L'idée du décoratif dans mon travail est presque aussi ancienne que le travail lui-même, tout comme elle l'est pour la peinture. Personne ne le voyait, pourtant l'esthétique a toujours été présente, donc le décoratif aussi. J'ai toujours dit que c'était important sinon – et c'est pourquoi j'ai attaqué si souvent l'art conceptuel – la pire des esthétiques peut réapparaître.

SP: On le réalise aujourd'hui. Kosuth, finalement, une écriture blanche sur un fond noir, c'est décoratif.

DB: Kosuth a été le premier à se revendiquer pape de l'art conceptuel, alors que peut-être il était celui qui en faisait le moins. Au même moment tous ont changé. Certains de ses collègues et amis, y compris les miens. Ils tentaient de prouver que l'idée est plus importante que l'oeuvre. Parti pris avec lequel j'ai toujours été en désaccord. Kosuth disait la même chose, tout en réalisant des oeuvres somme toute assez classiques. Il roulait tout le monde dans la farine parce que son travail, surtout au début, relevait du pop art noir et blanc, voilà tout. Il jouait sur les deux tableaux. Cela a toujours existé, mais là où cela fonctionne mal, c'est lorsqu'une oeuvre entraîne sa propre académisation. L'esthétisme qui en naît devient alors inintéressant. Dans le domaine des arts visuels, je ne vois pas comment éliminer l'esthétique.

SP: Justement quelles seraient à ce titre tes références ou filiations? Tu les évoques à Bruxelles. J'ai été touchée par cette histoire que tu as racontée, au moment de l'ouverture, qui signait un destin. À 17 ans, tu décides un jour d'aller voir Picasso, alors que cela paraît impossible : tu ignores son adresse, tu n'as pas un sou en poche, aucune recommandation... et pourtant tu réussis à être reçu. Tu es encore un gamin. Il aime la passion, cela se reconnaît un jeune homme qui brûle. Le paradoxe pourtant c'est que tu sois si désireux alors de rencontrer l'artiste d'atelier par excellence, et que tu n'aies toi-même pas d'atelier, sinon le monde.

DB: C'est évidemment toujours complexe. Mais il ne faut pas confondre le jeune homme que j'étais en 1955, celui que je suis devenu quelques années plus tard et encore moins qui je suis aujourd'hui ! À Bruxelles, j'ai aussi choisi d'évoquer certains artistes qui n'ont jamais eu la moindre importance artistique pour moi, mais qui, à l'occasion de ce voyage en Provence, m'ont aidé avec leur hospitalité généreuse et leurs commentaires. Un artiste peut être très moyen dans ce qu'il fait et pourtant avoir un oeil formidable. Il sait reconnaître immédiatement, parmi cinquante oeuvres, fussent-elles fort étrangères à son travail, la meilleure. Son choix est le bon, même si lui est incapable de réaliser quoi que soit de pareil niveau. Cet oeil existe, il aide. Et puis tu rencontres quelqu'un comme Picasso, plus encore à 17 ans, cela aide considérablement, autant que

d'approcher Masson ou Chagall, qui eux aussi ont accepté de me recevoir alors.

SP: Aujourd'hui, comment vois-tu tout cela? Ces rencontres, c'est incroyable non?

DB: Tout me paraissait normal et c'est bien pour cela que j'ai pu le faire. Surtout que je ne connaissais personne, ni rien. Je me souviens qu'avant d'aller chez Chagall, à Vence, je suis rentré dans une librairie pour voir des cartes postales et avoir une idée de ce qu'il faisait. Je le connaissais de nom, mais ne savais même pas ce qu'il peignait.

SP: Et Picasso...

DB: Je le connaissais mal, mais un peu mieux quand même.

SP: Ce qui t'intéressait, c'est qu'il avait aboli toutes les règles, non?

DB: Oui. En 1955, Picasso était la star absolue, inabordable. Non seulement il m'a accueilli, mais j'ai pu le voir au travail pendant huit jours lors du tournage du *Mystère Picasso*² dans les studios de la Victorine. Tout à fait inouï, puisque, paraît-il, il refusait toute présence dans son atelier. Éblouissant à voir parce que, en face d'un créateur qui développe une telle dextérité, tu vois l'oeuvre naître. Chaque spectateur du film de Clouzot a pu le découvrir l'année suivante. Deux ans après je suis allé au Mexique. J'y ai découvert l'oeuvre des Muralistes : un électrochoc. Je me suis trouvé baigné parmi ceux qui à l'époque ont tout remis en cause. Totalement inconnus en France. À peine y connaissait-on quelques peintures sur toile de Rivera. En France la référence absolue c'était encore l'École de Paris... Pour moi c'était leur travail qui était intéressant.

SP: La puissance lyrique qui s'en dégageait?

DB: J'ai tout trouvé étonnant. Leurs idées qui procédaient de la situation... Rien à voir avec l'Europe, il fallait alphabétiser tout un pays. Cela a donné naissance à des oeuvres illustratives. Les artistes quittaient leur atelier, critiquaient la peinture occidentale considérée comme le pire avatar de la bourgeoisie... Personne ne m'avait jamais rien dit de pareil ici. Je suis resté ballotté entre ces deux formes de pensée, toutes deux occidentales, mais l'une côté Europe, États-Unis, l'autre côté Amérique du Sud et surtout Mexique. Cette prise de conscience m'a défini en nombre de domaines. Quitter l'atelier – même si je ne l'ai pas fait à ce moment-là n'en ayant même pas – est réapparu plus tard. J'ai souvent évoqué cela. Pour revenir à mon voyage en Provence, j'ai rendu visite alors à une centaine d'artistes. Tous professionnels, certains restés mineurs, d'autres majeurs...

SP: Mais comment as-tu réussi à t'immiscer dans leurs ateliers?

DB: Une porte t'en ouvre une autre, qui t'en ouvre une autre et, de fil en aiguille, j'ai vraiment vu beaucoup de monde. J'étais parti, rends-toi compte, avec l'idée de faire une étude sur l'influence du paysage provençal sur la peinture de Cézanne à Picasso.

SP: Cézanne, cela signifiait donc quelque chose pour toi?

DB: Oui bien sûr bien qu'à ce moment-là... je le connaissais peu, mais c'était Cézanne. J'ai alors découvert des oeuvres dont certaines sont présentées dans mon exposition de Bruxelles: Camoin, Monticelli..., des artistes bien méconnus hors de Provence. Personne à l'époque n'a refusé de me voir. Personne ne critiquait Picasso à l'exception d'André Marchand, assez connu à l'époque, qui le traitait de faiseur. Tous les autres artistes étaient vraiment respectueux à son égard. Je disposais alors de bien peu de

² *Le Mystère Picasso (1955)*
d'Henri-Georges Clouzot

critères pour juger : c'est bien, c'est pas mal... Tout me paraissait intéressant, vivant. Je suis allé voir toutes les expositions de ces artistes à Paris les deux années suivantes. Chaque fois, excepté pour Picasso, je me disais : « Et dire que j'ai trouvé ça bien, en réalité c'est moyen, voire nul. » Je me suis longtemps posé la question de ce qui se perd entre l'atelier et la galerie. Quelque chose se passe...

SP : Tu crois que cela se passe là ?

DB : J'en suis certain. Seuls les Grands passent de l'atelier à la galerie ou au musée, sans perdre trop de plumes. S'ils sont moyens, c'est foutu. Je le crois encore aujourd'hui.

SP : Cela aurait donc à voir avec le passage de la sphère privée à la sphère publique ?

DB : C'est le passage d'une intimité à rien du tout. Cela vaut pour le musée comme pour la galerie. Toutes les oeuvres appartiennent plus ou moins à l'ordre de l'intime. Je pense également que c'est l'une des raisons pour lesquelles tout le monde – les historiens, les critiques, les lecteurs, les collectionneurs, les médias – est si friand d'anecdotes au sujet des artistes. C'est pour rattraper une partie de ce qui se perd de l'atelier à l'espace public. Une manière de remplir un vide, ce qu'ils ne trouvent pas dans l'oeuvre.

SP : Aujourd'hui quand tu regardes ceux qui, au fond, ont compté, même si c'est une vue rétrospective et laconique, par rapport à ce que tu es devenu, à qui tu es...

DB : Cela ne s'est pas vraiment passé ainsi. Après cette époque j'ai fait table rase et tous les artistes ont disparu, y compris Picasso et Masson. Une forme de catharsis qui a duré sept-huit ans... au moins. Entre 1967 et 1975 environ. Une période sauvage où je ne savais personne. Petit à petit, des oeuvres sont survenues, que je connaissais mal auparavant, ou revenues. Les Géants. Disons Cézanne, Mondrian, Matisse, Newman, Malévitch... Pour quelles raisons, je n'en sais rien ! La plupart avaient disparu de mes préoccupations. Il y a des oeuvres importantes chez Matisse que je déteste et qui emportaient tout son travail avec elles. Il m'a fallu du temps pour séparer le bon grain de l'ivraie. Quand on y arrive on devient plus calme, plus serein.

SP : Les années 1920, sans doute, jusqu'aux papiers découpés. Mais le début puis la fin sont éblouissants...

DB : Oui exactement. Quant à Picasso, avec le temps, à l'évidence, il est revenu en grâce et se trouve être l'un des innovateurs majeurs du XXe siècle. Sur la durée, bien plus que Matisse. Dans la sculpture, Picasso c'est l'invention permanente. Il vaut Brancusi et ce n'est pas peu dire. En une seule sculpture, il a fait tout ce que Duchamp n'est jamais arrivé à faire. C'est sidérant. Tout cela, sans prétention. Je pense à sa tête de taureau avec le guidon et la selle de bicyclette. Mon « radicalisme » a beaucoup changé avec le temps, c'est ce que j'ai essayé de montrer à Bruxelles. Tout ne tient pas seulement à la qualité formelle de l'oeuvre, mais plutôt à des points de rapport ou de déclenchement du travail quand on est débutant et qu'on ne sait encore pas exactement ce qu'on peut ni ne veut faire.

SP : As-tu eu des contacts, à ce moment-là, ou est-ce plus tard, avec la scène américaine ? Une autre échelle...

DB : J'en ai connu très tôt les acteurs. Cinq ans après ma rencontre avec Picasso, en 1960, j'ai travaillé un an à Sainte-Croix, dans les îles Vierges américaines. De là, je suis souvent allé à New York. J'ai pris connaissance de ce qui se tramait à l'époque. En 1964, j'ai rencontré Judd, Flavin. Je les ai trouvés formidables et suis même allé

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »

visiter Judd dans son atelier. Puis, en 1967, il y a eu l'équipée très forte avec Mosset, Parmentier et Toroni. J'avais toujours des rapports avec l'art américain qui se faisait et j'avais donc croisé ceux qui allaient devenir les gourous de la scène new-yorkaise. En 1971, quand ils m'ont viré du Guggenheim, ils en étaient les maîtres intouchables. [...]

SP: C'est hallucinant d'y constater tout ce que tu as fait et l'inventivité qui s'y développe à partir d'un même vocabulaire élémentaire. Une aisance quasi organique par rapport au lieu.

DB: La découverte que le lieu est la chose essentielle, le point de départ. À condition d'avoir le tempérament pour s'adapter, critiquer et faire ce qu'on veut, je dirais que logiquement toute nouvelle situation ne peut que produire une nouvelle proposition.

SP: Ce qui me frappe, c'est la fulgurance avec laquelle tu trouves la solution. On se dit : « Évidemment. » C'est d'une telle justesse, c'est sidérant ! Ce n'est peut-être pas venu comme ça, mais cette facilité apparente...

DB: Souvent je vais très vite, parce que c'est nouveau justement et que des possibilités insoupçonnées s'imposent alors d'elles-mêmes. C'est comme un livre ouvert et vide que l'on remplit. Du coup, quelque chose de lié au lieu va permettre d'inventer...

SP: De plus en plus, je trouve une spécificité absolue à tes projets. Dont on ne voit aucune transposition possible... Cette singularité propre au lieu crée celle de ton intervention.

DB: Une proposition, qui, à mon avis, si elle fonctionne, va être forcément originale. Ce qui fonde mon travail ce n'est pas le matériau mais la possibilité qu'il offre. Dans cette salle par exemple, il y a deux murs et des fenêtres. Mettre sa toile sur une fenêtre paraissait aberrant en 1965-1966, totalement aberrant. Rappelle-toi, dans les expositions, j'ai toujours choisi des lieux dont personne ne voulait. Très souvent, c'était bien et les autres artistes se plaignaient : « Mais pourquoi donc n'ai-je pas eu le plafond, comme Buren ? » Or personne n'avait pensé à toucher au plafond. C'était une autre façon de travailler. Combien d'interventions n'ai-je pas faites dans des couloirs ? Tu sais comme moi que si tu proposes à des artistes des salles et des salles encore, puis un corridor, tous choisissent une salle et délaissent le corridor. Justement, ces lieux de passage m'intéressent et on me les a souvent confiés, me permettant de réaliser des oeuvres parfois intéressantes. Cela m'a laissé une liberté incroyable pendant des années. Aujourd'hui la production artistique s'est incroyablement diversifiée et les artistes ont compris qu'ils pouvaient s'exprimer n'importe où et qu'une fenêtre transparente peut être aussi intéressante qu'une cimaise bien droite entre deux portes.

SP: Au fond, tu te sens de plus en plus libre ? Une fois encore, je suis sidérée par ta vélocité à analyser le lieu. Comme un poisson dans l'eau, immédiatement tu détermènes le geste, l'intervention. [...] On ne t'imagines pas te répéter...

DB: Il ne me semble pas que l'on m'offrira de si tôt un espace aussi hors du commun. Si on m'offrait donc un lieu similaire, j'arrêtera. Là c'est si particulier que je me régale à effectuer cette transformation de l'architecture donnée par la disposition de la couleur.

SP: Les données ici te correspondent, en effet.

DB: Justement, le lieu donne l'occasion. Une verrière, des couleurs... je l'ai fait souvent déjà et le livre-catalogue en donne quelques exemples... Ici, pourtant, avec les mêmes éléments, on va créer quelque chose qu'on n'a encore jamais vu. On peut dire que c'est le lieu qui fait le larron !

« L' Observatoire de la lumière » en bref

Principe

Daniel Buren a choisi de recouvrir *1 vitre sur deux* par des filtres colorés. L'intention est composé de *13 couleurs*: bleu trafic, jaune or, rose, rouge foncé, turquoise, vert, orange, orange rouge, vert foncé, rose saumon, rouge clair, bleu azur, bleu vert. *Une vitre sur 6* est recouverte de bandes blanches de 8,7 cm de large. Ces bandes sont posées perpendiculaires par rapport au sol.

Chiffres clés

La Fondation Louis Vuitton est recouverte de *12 voiles*, composées de *3528 vitres*. *1472 vitres* sont recouvertes de filtres colorés et *287 vitres* sont recouvertes de bandes. *4884 filtres* colorés de type ORACAL 8300 ont été posés et 6,5km de bandes de type ORACAL 631.

Il aura fallu *29 nuits de montage* pendant *5 semaines* pour poser tous les filtres. Entre 8 et 16 opérateurs étaient présents chaque nuit de montage pour la pose des filtres.

Logistique

Pour poser les bandes chaque opérateur était muni d'un vaporisateur d'eau et de savon pour mouiller le filtre, d'une raclette recouverte de feutrine pour maroufler le filtre et d'un cutter pour couper les filtres aux dimensions des vitres. *4 nacelles de 40 m* et *1 nacelle de 90 m* ont été utilisées afin d'atteindre toutes les voiles pour la pose.

Autour de l'intervention

Le catalogue — À l'occasion de l'intervention de Daniel Buren à la Fondation Louis Vuitton, un catalogue conçu avec l'artiste réunit pour la première fois un important corpus d'œuvres autour de thématiques croisées – la couleur, la transparence, la lumière, la translucidité, la projection réalisées depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Un entretien entre l'artiste et Suzanne Pagé, directeur artistique de la Fondation, accompagne ce parcours visuel et nous éclaire sur les multiples facettes de cette rencontre avec l'architecture de Frank Gehry en lien avec son travail en général et ses inspirations.



Daniel Buren « *L'Observatoire de la lumière* »,
Coédition Fondation Louis Vuitton /
Éditions Xavier Barral, Paris, 2016
456 pages
45 € TTC

Beaux-Arts Hors-Série



Daniel Buren « *L'Observatoire de la lumière* »,
publié à l'occasion de l'intervention
à la Fondation Louis Vuitton
Coédition Fondation Louis Vuitton /
Beaux-Arts Éditions
64 pages
12 € TTC

Ateliers famille — Les enfants de 6 à 10 ans pourront eux aussi s'approprier l'intervention de l'artiste grâce à « *L'attrape-lumière* », un atelier qui leur proposera de traverser les multiples facettes colorées de la Fondation Louis Vuitton, devenu un kaléidoscope géant. Traquant les projections et les reflets lors de leur découverte, ils expérimenteront ensuite en atelier comment les jeux de transparence, d'opacité, de couleur modifient la perception de l'espace.

A partir du 28 mai 2016. Tous les samedis et dimanches de 14h30 à 17h.

Durée: 2h30

Tarif: Adulte 18 €/14 € - Enfant: 9 €

II — BurenCirque, « 3 fois un autre Cabanon »

En parallèle à cette intervention le BurenCirque s'installe en face de la Fondation, pour trois représentations exceptionnelles et inédites avec un nouveau spectacle « *3 fois un autre Cabanon* », les 2, 3 et 4 juin 2016. Imaginé au début des années 2000 par Daniel Buren avec Dan et Fabien Demuynck, pionniers du cirque contemporain, BurenCirque est un projet pluridisciplinaire où des nouveaux talents, nationaux et internationaux, sont invités à interagir avec des dispositifs créés par Daniel Buren. En 2013, ce dernier conçoit une nouvelle structure avec trois cabanons inspirés de l'architecture foraine. Lumineux le jour, ils deviennent des lanternes translucides et mystérieuses la nuit.



BurenCirque Cabanons © Philippe Cibille

BurenCirque, « 3 fois un autre Cabanon »

Les 2, 3 et 4 juin 2016 à la Fondation Louis Vuitton

21h

Durée: 1h15

Tarif plein: 25 € / Tarif réduit: 15 €

Le billet BurenCirque donne aussi accès:

- aux terrasses jusqu'à 23h,
- à l'ensemble des espaces muséographiques jusqu'à 19h le jeudi 2 juin, jusqu'à 23h le vendredi 3 juin et 20h le samedi 4 juin.

Une offre de restauration sera proposée avant les représentations de 19h à 21h.

Billetterie: www.fondationlouisvuitton.fr

BurenCirque

Texte extrait de Beaux-Arts Hors-Série,
Daniel Buren « L'Observatoire de la lumière », 2016,
publié à l'occasion de l'intervention à la Fondation Louis Vuitton

Sans doute n'est-ce pas un hasard si Daniel Buren a croisé la route de Dan et Fabien Demuynck, deux pionniers du cirque contemporain. Enfant déjà, il éprouvait une véritable fascination pour le cirque qui s'est traduite, adolescent, par un intérêt marqué pour les artistes qui en ont exploré l'univers à travers la peinture (Pablo Picasso, Henri de Toulouse-Lautrec, Fernand Léger, Georges Rouault...), sans toutefois penser qu'il puisse lui-même un jour aborder ce sujet. Une première invitation lancée par la Compagnie Foraine, à la fin des années 1990, marque le point de départ d'une collaboration, féconde et continue, avec les deux circassiens, aboutissant à la création du BurenCirque au tournant des années 2000. Combinant arts du cirque, musique, chant et arts plastiques dans un dialogue entre culture occidentale et africaine, ce projet pluridisciplinaire fait intervenir des talents d'origines et de disciplines différentes dans des créations expérimentales, conçues sur la base d'échanges permanents qui opèrent à tous les niveaux entre ses trois fondateurs.

À l'extérieur, Daniel Buren déploie des structures plus ou moins monumentales, remodelées selon les spectacles, qui s'appuient sur les composantes traditionnelles du cirque dont il en redéfinit les contours. À l'intérieur, funambules, acrobates, musiciens, chanteurs, jongleurs et autres dresseurs sont invités à interagir avec les dispositifs qu'il a créés spécifiquement. Qu'il soit invité à redessiner l'espace traditionnel du cirque ou à penser les décors d'un opéra, d'un ballet ou de tout autre type de spectacle, Daniel Buren l'envisage, comme la majorité de son travail, « *in situ*, in vivo, in vitro et de visu ».

Ainsi, la « méthode Buren » est ici à l'œuvre avec ses principes inhérents (réponse à une invitation, voyage, processus de travail lié à l'espace, à l'architecture et au contexte...) et son langage formel (se retrouvent, ici et là, les bandes blanches de 8,7 centimètres, la couleur, les miroirs ou encore les fanions).

L'année 2013 marque une nouvelle étape avec la naissance d'une structure dédiée qui se présente sous la forme de trois cabanons dessinés par Daniel Buren. Inspiré à la fois par l'architecture foraine, dont il renouvelle le genre, et par ses célèbres cabanes éclatées, chaque chapiteau, prenant pour base une piste de neuf mètres de diamètre et sa forme circulaire, se compose de deux éléments bicolores – un parallélogramme à base carrée de onze mètres de côté, coiffé d'un cône à la base égale et parallèle à la circonférence de la piste et précisément centré sur celle-ci –, l'ensemble étant surmonté de deux arches sur lesquelles apparaît « l'outil visuel », ici noir et blanc. Selon l'artiste, ces trois espaces devraient idéalement prendre place dans la catégorie des travaux situés *in situ*. En effet, à partir d'une structure inchangée dans sa forme, chaque nouveau projet engendre une adaptation qui se définit *in situ*, selon l'expression consacrée, autrement dit en fonction de l'architecture et du contexte social, économique et culturel du lieu d'accueil. Lumineux le jour, ils apparaissent, dans la nuit, telles des lanternes affichant leurs chromatismes avec une translucidité vibratoire. Dans ces lieux intimistes et colorés, le spectateur est engagé au sein d'une expérience sensorielle intense qui renouvelle son rapport à l'espace en privilégiant l'écoute et le regard selon deux configurations originales : soit il est statique et les artistes bougent d'un cabanon à l'autre, soit il déambule de l'un à l'autre pour voir leurs numéros.

III — Photos

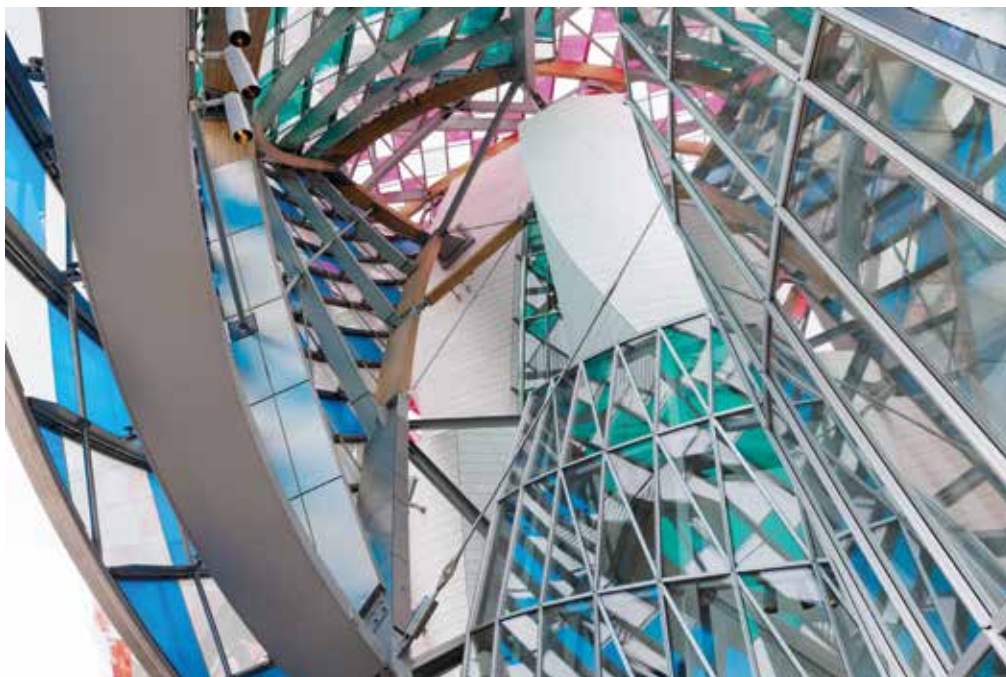


Photo-souvenir : Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton



Photo-souvenir : Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »



Photo-souvenir : Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton



Photo-souvenir : Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, «L'Observatoire de la lumière»



Photo-souvenir: Daniel Buren, «L'Observatoire de la lumière»,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton



Photo-souvenir: Daniel Buren, «L'Observatoire de la lumière»,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »



Photo-souvenir : Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton



Photo-souvenir : Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, «L'Observatoire de la lumière»



Photo-souvenir: Daniel Buren, «L'Observatoire de la lumière»,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton



Photo-souvenir: Daniel Buren, «L'Observatoire de la lumière»,
travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2016. Détail.
© DB-ADAGP Paris / Iwan Baan / Fondation Louis Vuitton

IV. — Informations pratiques

Autour de l'exposition

BurenCirque
«**3 fois un autre Cabanon**»
2-3-4 juin 2016 à 21h
Durée: 1h15
Tarifs: 25 et 15 €

Ateliers famille
«**L'attrape-lumière**»
A partir du 28 mai 2016.
Tous les samedis et
dimanches à 14h30
Durée: 2h30
Tarifs -18 ans: 9 €
Tarif adulte: 18 € et 14 €

**L'application
de la Fondation**
Nouveau parcours avec
des interviews et des
vidéos inédites. Disponible
gratuitement sur l'Appstore et
Googleplay.

Réservations

Sur le site
fondationlouisvuitton.fr

Contacts presse

Isabella Capece Galeota,
Directeur de la
Communication de
la Fondation Louis Vuitton
[i.capecegaleota@
fondationlouisvuitton.fr](mailto:i.capecegaleota@fondationlouisvuitton.fr)

Horaires d'ouverture

Hors vacances
scolaires
Lundi, mercredi et jeudi
de 12h à 19h, nocturne le
vendredi jusqu'à 23h
Samedi et dimanche de 11h
à 20h
Fermeture le mardi

Vacances scolaires
Tous les jours de 10h à 20h
Vendredi de 10h à 23h

Tarifs

Tarif plein 14 euros
Tarifs réduits 10 et 5 euros
Tarif famille 32 euros
(2 adultes + 1 à 4 enfants
de moins de 18 ans)
Gratuité pur les personnes en
situation de handicap
et 1 accompagnateur.

*Les billets donnent accès à
l'ensemble des espaces de
la Fondation et au Jardin
d'acclimatation.*

Accès

Adresse:
8, avenue du Mahatma Gandhi
Bois de Boulogne,
75116 Paris

Métro:
ligne 1, station Les Sablons,
sortie Fondation Louis
Vuitton.

Navette de la Fondation :
départ place Charles de
Gaulle-Etoile, en haut de
l'avenue de Friedland,
toutes les 15 minutes.
Station Vélib,
arrêt Fondation Louis
Vuitton.
Bus 244, arrêt devant
la Fondation le week-end.
Station autolib située au 6,
avenue du Mahatma Gandhi,
Bois de Boulogne, 75116
Paris.

Information visiteurs

+ 33 (0)1 40 69 96 00

DOSSIER DE PRESSE
Daniel Buren, « L'Observatoire de la lumière »

FONDATION LOUIS VUITTON

Bernard Arnault, *Président de la Fondation Louis Vuitton*
Jean-Paul Claverie, *Conseiller du président*
Suzanne Pagé, *Directeur artistique*
Sophie Durrleman, *Directrice déléguée*