
Entretien de Tadashi Kawamata avec les étudiants suite à sa conférence intitulée

La persistance de l'œuvre et la relativité des matériaux donnée le 11/03/2010 à L'ESAA

[Tadashi Kawamata](#) a été invité au domaine du [Château d'Avignon](#) en 2009 pour présenter un projet d'interventions artistiques pérennes qui aurait du se déployer à terme sur l'ensemble du territoire du [Parc régional naturel de Camargue](#). Dans le contexte de ce projet, plusieurs étudiants devaient participer activement au chantier à travers l'étude des conditions de la durabilité des installations que l'artiste projetait de construire dans ce milieu naturel protégé. L'emploi comme matériau principal du bois pour bâtir ces belvédères et autres passerelles au cœur du paysage camarguais soulève de nombreuses questions quant au statut des matériaux dans l'œuvre. Pour Kawamata, inscrit dans la tradition japonaise, les matériaux utilisés dans la construction de ses propositions sont interchangeable à volonté comme c'est le cas dans la perpétuation des temples au Japon.

L'artiste doit-il privilégier des matériaux traités et optimisés en vue d'assurer leur résistance dans le temps ou bien délibérément faire appel à la vigilance des personnes ou de la communauté en charge de la maintenance de l'œuvre ? Ce geste d'attention constitue-t-il une forme d'appropriation de l'œuvre ? Comment garder et transmettre cet aspect immatériel du travail et de la démarche dans le temps ? Les « cabinets de projet » que propose l'artiste sont-ils une solution ?

ETUDIANT : Comment choisissez-vous la ville ou l'environnement dans lequel vous travaillez et exécuter une œuvre ?

TADASHI KAWAMATA : Je ne choisis jamais les endroits où je travaille. Je reçois des commandes : je vais donc visiter l'endroit, je me promène pour essayer de trouver des possibilités et des idées de travail, en réfléchissant au site, au matériau que je vais utiliser. Souvent, des élèves des Beaux-Arts ou des ouvriers m'aident, c'est ainsi que l'on comprend le potentiel futur du projet et que l'on commence à travailler. La première impression est très importante : l'endroit, les gens...

ETUDIANT : Est-ce que vous faites des recherches avant de commencer un projet ? Comment procédez-vous ?

TADASHI KAWAMATA : Tout est possible : je fais des interviews, je regarde les références dans les livres, je me rends dans les bibliothèques, et ensuite seulement, je commence à concevoir mon projet. Il m'est arrivé de réfléchir un an avant de réaliser un projet. Je pense que c'est une partie très importante du travail. Mais ce n'est qu'une partie du projet. Physiquement, c'est important d'être sur le lieu. Cela vient spontanément, une fois que l'on a toutes les informations en tête, alors on peut commencer le projet.

ETUDIANT : Vous intervenez dans des lieux spécifiques, chargés d'histoire, comment voyez-vous votre rôle dans la remémoration évoquée dans les œuvres ?

TADASHI KAWAMATA : Quand j'imagine le projet, j'ai déjà en tête tous les souvenirs et l'histoire du lieu (la ville, le site, les personnes). Ensuite, j'essaie de créer un nouveau souvenir, une nouvelle histoire, à travers mon projet et enfin je l'intègre au reste. Les gens peuvent ainsi réfléchir à leur passé grâce à mes projets. Les réactions des gens sont

très importantes. Penser à toute l'histoire du lieu et le représenter dans mon projet est capital.

GILLES COUDERT : La mémoire est active, d'où le titre d'un projet qui s'appelait *Mémoire en demeure* : la mémoire est à l'œuvre, en permanence. La mémoire fait partie de l'énergie qui fabrique un projet et le projet lui-même fabrique de la mémoire. La mémoire sert à fabriquer les projets.

ETUDIANT : Pourquoi utilisez-vous en grande majorité le bois ?

TADASHI KAWAMATA : J'ai fait des études de peinture. Je n'ai pas de connaissances du métal, de la pierre. Le bois fait en quelque sorte partie de la toile. Mes installations lorsque j'étais étudiant à l'école des Beaux-Arts ont d'abord commencé en utilisant des toiles dans les ateliers. C'était des installations légères qui utilisaient les châssis. Ce fut une des mes premières installations. C'était un développement naturel pour moi. Je ne peignais pas. Le bois est facile à se procurer, et ce n'est pas un matériau qui varie beaucoup selon les pays. La taille est standard, ce n'est pas spécial. Par exemple, le sapin. C'est un matériau économique. La technique est facile : couper, mettre des clous. Tout le monde peut participer, sans aucune connaissance ou expérience spéciale. Ce n'est pas la même chose pour le métal ou la pierre. C'est la raison pour laquelle je fais des *workshops*, des ateliers de travail, avec des enfants de 5 à 6 ans ou des adolescents. Tout le monde peut le faire.

ETUDIANT : C'est un aspect très intéressant, vous reliez les gens, en quelque sorte.

TADASHI KAWAMATA : Le bois est d'accès facile. C'est économique et on en trouve partout. C'est une sorte de langage international.

ETUDIANT : Y a-t-il déjà eu des accidents sur les chantiers, lors de ces ateliers de travail ?

TADASHI KAWAMATA : Je suis toujours très concerné, car il y a un accès public. Les structures sont toujours pensées en fonction du vent, de la gravité. Nous travaillons avec des ingénieurs, avec des architectes. Le bois est fragile et souple. Je fais des ponts, des passages. Si cela casse, on répare. Les outils sont indispensables car on répare constamment. Le bois n'est pas rare, on peut donc en racheter s'il y a de la casse. C'est très pratique. Si quelqu'un abîme, fait un graffiti, ce n'est pas très important. Une fois, quelqu'un a même mis le feu ! On ne peut pas protéger du vandalisme et du terrorisme. Mais en tout cas c'est facile à reconstruire. Si c'est détruit, je reconstruis. C'est très symbolique en même temps. Les instructions concernant la structure sont données, et font partie de la mémoire de l'œuvre. On peut toujours refaire le projet. Une fois, j'ai construit un pont en bois, mais pas assez long pour qu'il puisse rester en place. Dans une centaine d'années, on pourra le reconstruire et ce sera toujours un original, puisque c'est moi qui ai écrit les instructions. Le matériau n'est pas stable, mais la façon de construire l'est. C'est ce qui est permanent, dans mon travail.

GILLES COUDERT : Nous parlions aussi de la sécurité. Y a-t-il eu des gens blessés ?

TADASHI KAWAMATA : Une fois, quelqu'un est tombé de l'escalier. Il ne s'est jamais rien passé d'autre.

GILLES COUDERT : A Beaubourg, comment fais tu pour intégrer les consignes et contraintes de sécurité à ton travail, je pense à ces nids accrochés sur les poutres métalliques ?

TADASHI KAWAMATA : C'est temporaire, cela ne restera pas. C'est une action isolée. Les gens de la sécurité me demandent toujours combien de temps cela va rester en place. Une semaine, deux semaines, un mois... cela ne fait pas de différence. Mais c'est toujours la bagarre avec les services.

GILLES COUDERT : Qui est responsable alors ?

TADASHI KAWAMATA : Je fais un atelier de travail avec des gens que j'invite. Cela dure quelques semaines pendant lesquelles nous construisons ensemble. Quand le travail est fini, les gens pensent encore au projet et viennent le surveiller. Ils en prennent donc, de fait, la responsabilité. Nous la partageons et nous protégeons ce projet. Ils participent, donc c'est un peu à eux aussi. Ils peuvent avoir une part de la responsabilité. Il y a une conscience du projet. Beaucoup de gens se sentent concernés par le projet.

GILLES COUDERT : C'est une chose que je percevais dans tous tes projets de groupe : la responsabilité est partagée entre tous les participants. Il y a une bienveillance partagée sur le projet et on le protège. Il n'arrive rien, car tout le monde s'en occupe. C'est la responsabilité collective dans l'espace public. La vigilance est partagée, même s'il s'agit de projets dangereux. (cf. Guy Debord¹)

ETUDIANT : Étant dans une école de conservation-restauration, nous nous intéressons beaucoup aux matériaux. Vous avez dit plus tôt que vous ne trouviez pas le matériau important. Que pensez-vous de la conservation-restauration dans votre travail ?

TADASHI KAWAMATA : La mémoire est très importante, on n'a pas besoin de matériaux. L'idée est plus importante ; elle ne vieillit pas. Comment restaurer la mémoire ? Ça, c'est très intéressant ! Par exemple, comment restaurer l'action ? C'est une chose spontanée qui arrive une fois. L'attitude est importante. Les artistes se fichent du matériau, ce qui les intéresse c'est le concept, l'idée. C'est tout de suite et maintenant, et non pas pour toujours.

GILLES COUDERT : C'est très évident dans ce travail. Dans 10 ans, on repensera à toi comme au « japonais qui construisait des ponts partout » alors que la majorité de ton travail ne sera plus là. C'est juste le fait que tu l'as fait avec beaucoup de gens, dans un endroit spécifique, et que tu as une façon spéciale de le faire et de le partager, de le négocier avec la communauté. Négocier le projet c'est déjà le faire : c'est très difficile à transmettre, à garder en mémoire. Les films peuvent garder une partie de cela en mémoire. On veut rendre des attitudes plutôt que des choses, des objets. On veut rendre l'essence même des actions, mais le charisme de l'action est impossible à restituer, puisque il est constitué d'une combinaison d'attitudes et de paroles. De ce fait le travail ne peut donc jamais être restitué dans son entier.

¹ [Guy Debord](#) (1931-1994) écrivain, essayiste cinéaste et « révolutionnaire » français. Il est connu pour avoir conceptualisé ce qu'il a appelé le « spectacle » dans son ouvrage intitulée *La Société du Spectacle* publiée en 1967. Il a été l'un des fondateurs de l'Internationale Lettriste (1952-1957) puis de *L'internationale Situationniste* (1957-1972), dont il a dirigé la revue française.

TADASHI KAWAMATA : Il faudrait aussi pouvoir changer l'idée que le musée se fait des collections. C'est un gros changement. Comment trouver les idées de l'artiste sans les objets ? Collecter les travaux sera très difficile. Je pense par exemple à cet artiste qui avait travaillé sur un volcan, et dont un Musée à Los Angeles avait décidé de faire entrer le volcan dans ses collections. Si quelqu'un voulait voir la collection complète du musée, il fallait donc emmener cette personne en hélicoptère voir la pièce sur place et la ramener au musée ensuite. Cette collection était intitulée la *collection incollectable*. Quand l'artiste ne veut pas faire d'objet, le marché de l'art change. Comment peut-on vendre de l'art ? Par exemple, il y a un artiste japonais qui a vendu son nom. Un collectionneur a acheté ce nom. L'artiste ne peut plus utiliser jamais le même nom. Il en a déjà changé 5 fois. Il s'appelait Tataroni Nishino. Maintenant, il s'appelle Tatsanishi. Avant c'était Tasnishino. Il recrée toujours son nom, comme une œuvre d'art. C'est une sorte de copyright. Chaque fois que le nom apparaît dans un magazine, ce sont eux qui récoltent les bénéfices. Il n'y a pas de pièce ou d'installation. Ça se défend comme idée ! Par exemple, si Daniel Buren vendait son nom, le collectionneur empocherait de l'argent chaque fois que l'on écrirait quelque chose sur lui !

GILLES COUDERT : Mais l'artiste dont tu parles vend tout de même une partie de son travail, car ce projet correspond à une période de sa vie ?

TADASHI KAWAMATA : Il n'a rien, pas d'objets, à part quelques dessins. C'est très intéressant pour le marché de l'art. Ainsi plus tard les musées n'auront plus forcément des objets mais juste des copyrights. Je pense que les musées vont disparaître, il ne restera que des archives.

GILLES COUDERT : C'est pour cela que tu fais ce projet au Japon, dans la neige, au milieu des montagnes. Dans le cadre de la [Triennale de Tsumari](#) où tu es invité depuis le début. Tu travailles dans un village en haut des montagnes, dans une école abandonnée, que tu as récupérée et dans laquelle tu rassembles toutes les archives des projets qui concernent l'art public dans le monde entier. Tu collectes toutes les infos et références. Les projets n'existent que par cette documentation puisqu'il n'y a plus de traces physiques. Le lieu est très difficile d'accès. Quand on y est, on y reste pour profiter et on a le temps de tout voir.

ETUDIANT : Sous quelle forme est la documentation ?

TADASHI KAWAMATA : Il y a du papier, de la vidéo, des photos, des posters, des invitations, que ce soit pour un festival, une triennale....Nous ne pouvons pas déplacer l'œuvre à un autre endroit. Si l'on change l'endroit où l'on fait notre œuvre, cela change le sens de la pièce et cela ne marche plus. On ne peut donc pas placer l'œuvre dans un musée.

GILLES COUDERT : Ces deux paramètres sont importants car les œuvres en général sont faites pour des espaces et des temps spécifiques, ce qui est le cas des œuvres éphémères et des performances. Cela exclut toute problématique de déplacement. Elles ont vécu dans ce temps et dans ce lieu. Ce qui en reste est la mémoire ou les archives.

ETUDIANT : Comment aimeriez-vous que les documents de votre travail soient présentés ? Est-ce que le musée doit montrer ces documents ?

TADASHI KAWAMATA : Oui je pense qu'il faut faire quelque chose comme on a fait aujourd'hui, montrer les films, ou un petit placard dans lequel il y a mes dessins etc....

GILLES COUDERT : Par exemple, à Tsumari, comment les gens voient les archives ? Vont-ils à l'intérieur de l'école ?

TADASHI KAWAMATA : Oui, mais ce n'est pas toujours ouvert. Les gens appellent quand ils veulent venir y passer du temps et quelqu'un vient ouvrir le lieu. Ils peuvent faire des photocopies. Il y a même un accès internet. On peut trouver des informations sur des festivals, biennales et compléter le tout. C'est très important de s'ouvrir aux gens, de montrer son activité, et pas seulement pour les collectionneurs. On partage son travail.

GILLES COUDERT : Vous collectez les informations, mais y a-t-il un travail de mise en forme, de sélection avant de les montrer ? Un travail doit-il être fait sur les informations avant qu'elles soient accessibles au public ?

TADASHI KAWAMATA : Tous les étés, nous avons des sortes de conférences pour discuter des archives, notamment sur la façon d'archiver des projets éphémères ? Nous proposons des solutions et nous publions ensuite les conférences. Comment accéder aux archives ? Nous recevons des informations en provenance de toutes les parties du monde, et nous communiquons avec plus de 4000 lieux, bureaux de projets, festivals... Ce sont eux qui m'envoient les informations (catalogues, invitations, affiches) et nous essayons de tout trier pour montrer cela de façon accessible. Nous faisons ensuite chaque été une exposition afin de présenter nos archives. Nous avons un site internet : [Center for interlocal art network](#). C'est le titre de l'institution. C'est la raison aussi pour laquelle j'ai choisi un village isolé et inconnu. C'est local mais cela devient complètement international. "CIAN" est l'acronyme de l'institution. C'est comme la couleur cyan. Cela fait penser à cette couleur qui est devenue internationale, le bleu Klein.

GILLES COUDERT : C'est très important ce que tu as dit à propos de l'inter localité. Le fait que l'on mette un endroit peu connu au même niveau que d'autres plus connus. Ces endroits ne sont pas aussi déterminés que peuvent l'être des lieux célèbres.

TADASHI KAWAMATA : Oui ce n'est pas comme Tokyo, par exemple !

GILLES COUDERT : Dali a commencé avec la Gare de Perpignan, en disant que c'était le centre du monde ! C'était le centre du monde, parce qu'il l'avait dit ! En fait, tous les endroits peuvent être le centre du monde. « Interlocal » est un mot très important dans ton travail. Surtout quand on constate que tu fais des ponts entre deux points et que ces deux points deviennent alors aussi importants l'un que l'autre. On relie les choses entre elles et on leur donne une valeur spéciale. Un petit village au fin fond du Japon a autant d'importance que Paris. C'est le contraire de la « globalisation ».

TADASHI KAWAMATA : Le mois dernier, j'étais à Abu Dhabi au Moyen Orient où l'on a construit un Guggenheim et un Louvre. C'est ça la globalisation. Faire un grand musée unique dans tous les grands pays du monde. Ce sont des succursales. Le Louvre est devenu McDonald. Dans mon travail, on garde juste le copyright, pas les objets. On est contre les collections. Le sujet est très important : les collections « incollectables ». On fait de l'art sans aucun matériel. Je ne suis pas contre tout cela, mais je pense à la restauration. Plus tard on n'aura plus d'objets, on aura de l'attitude, de l'immatériel.

ETUDIANT : Quel a été le cheminement de votre travail ? De quoi est-il parti ?

TADASHI KAWAMATA : Depuis que je suis étudiant, je n'ai rien changé. J'ai juste changé d'endroit : de mon atelier à l'espace public. Je ne change pas, je continue juste.

GILLES COUDERT : Peut-on dire que tu essaies d'étudier et de comprendre l'espace ? Quand tu as commencé dans l'atelier, puis dans les rues de Tokyo, tu as commencé par «mesurer l'espace».

TADASHI KAWAMATA : J'ai eu une exposition dans une galerie mais j'ai du sortir de la galerie par la porte et les fenêtres, je devais continuer de construire l'espace. Il était illimité. Dans une pièce comme ici, on peut toucher les murs, les fenêtres, l'extérieur du bâtiment. C'est une connexion illimitée à l'espace. On peut aussi toucher la ville par connexion. Un jour, je pensais à la peau du corps. On peut toucher la bouche, l'estomac, le rein... non pas le rein ! (rire) Mais la peau continue tout le temps. Comme l'espace. On peut toujours tout toucher et mesurer, autant que l'on veut. Comment mesurer ? Comment visualiser ?

GILLES COUDERT : Tu parles de mesures maintenant, alors qu'avant, tu essayais, tu cherchais, tu voulais tester, comprendre. Puis tu as découvert que l'espace est une seule chose. Connaissais-tu l'architecte Claude Parent² ? Lui aussi à cette conception, d'un espace qui est « un », entier et continu. Avec la fonction oblique qu'il propose pour ses bâtiments, on peut aller partout : sur le sol, sur les murs... grâce au plan incliné. C'est exactement ce que tu as décrit ! Cette infinité est un circuit fermé où tout communique.

TADASHI KAWAMATA : Tout est relié. Bien sûr on peut aller partout sur la planète mais les matériaux, les ressources sont limitées. Il y a une sorte d'effet papillon. Si on touche quelque chose, tout risque de changer.

ETUDIANT : Trouvez-vous que notre monde nous enferme ?

TADASHI KAWAMATA : Je pense que nous manquons de communication et que cela s'accroît, et de plus en plus à cause des médias : télé, internet. Il n'y a plus d'échanges entre les corps. Je veux reconnecter les gens ensemble ou à l'art. Il y a une dimension physique importante. Le temps de la communication est virtuel, personne ne veut se fatiguer, transpirer. L'odorat est un sens très important et il est perdu par ce manque de communication. Avec la télévision, on ne peut pas sentir. Les médias ne peuvent pas nous montrer tout cela. On perd les sens, les gens les oublient. J'aime travailler avec les gens, manger et boire ensemble.

ETUDIANT : Prenez-vous toujours en compte le hasard et l'accident dans la création ? Vous l'acceptez ? Vous le mettez de côté ? Selon les cas.

TADASHI KAWAMATA : Quand nous avons fait la passerelle à Evreux par exemple, nous savions qu'il y avait une insécurité. Ça me met la pression... surtout si quelqu'un tombe. Mais je ne peux pas tout contrôler. Si quelqu'un décide de sauter, par exemple, je ne

² [Claude Parent](#), né le 26 février 1923 est un architecte français connu avec [Paul Virilio](#) pour son œuvre sur l'architecture oblique. L'apparition de la fonction oblique dans son langage architectural le conduit à construire un nouveau vocabulaire architectural. Professeurs à l'[École Spéciale d'architecture de Paris](#), ils ont formé plusieurs grands noms de l'architecture contemporaine française, comme [Jean Nouvel](#).

peux pas l'en empêcher. Je ne peux rien faire. Cela arrive, je ne peux pas le contrôler. Mais quand ça arrive, je m'en occupe.

GILLES COUDERT : Quand à la Réunion ta structure en forme d'arène s'est effondrée, deux étudiants ont failli y passer! Ils ont d'ailleurs eu beaucoup de chance. Après, il a fallu travailler avec l'accident. Ils ont commencé à reconstruire sans retrouver exactement la forme initiale et au bout d'un moment tu as dit : «*C'est bon comme ça, cela fait une ellipse infinie*».

TADASHI KAWAMATA : C'était une sorte de Tour de Babel !

GILLES COUDERT : Au début, tu voulais la remonter complètement, mais tu as arrêté. Pourquoi ?

TADASHI KAWAMATA : C'était trop lourd. C'est pourquoi j'ai décidé d'arrêter. J'ai trouvé une autre solution. C'était une bonne décision. Les êtres humains inventent beaucoup en fonction de leurs accidents et de leurs erreurs. Quand on veut réparer ses erreurs, on trouve de nouveaux développements. Il faut créer le prochain pas, la prochaine action. Il faut essayer d'avoir toutes les références des accidents. Ça fait ensuite un musée des accidents !

GILLES COUDERT : Paul Virilio³ a fait une exposition là-dessus, autour de l'accident. C'est une source de création. Il voulait collecter toutes les sources d'accidents existantes au monde pour pouvoir créer de nouvelles choses. Ce sont des accidents que naissent les choses nouvelles. L'accident rompt le processus initial. En positivant l'accident on l'utiliser comme une vraie cassure. Par exemple, Buren a fait un film intitulé *Le jeu de cartes*. Sur les cartes figurent des artistes et il joue avec. Au bout d'un moment, la main abat la carte de Duchamp⁴ et le joueur dit «*Cassure !*». Ce sont souvent des accidents qui construisent l'histoire de l'art. L'accident, c'est parfois le moment de création. Tout dépend de la façon de gérer l'accident. Quand tout s'écroule, on peut se dire que c'est la catastrophe. On rebâtit tout. On relève et on se rend compte que la structure est plus intéressante qu'avant. On positive l'accident.

TADASHI KAWAMATA : Vous, les étudiants en restauration, vous pensez peut-être que l'objet doit revenir à son état original. J'ai travaillé à Versailles avec un restaurateur de statues. Mais il n'y avait rien d'original dans ces statues ! Les statues étaient en fait des Frankenstein. Toutes étaient constituées de morceaux assemblés d'époques différentes. Rien n'était original.

GILLES COUDERT : Le fait de restaurer ces statues constituait en quelque sorte la preuve de leur originalité.

TADASHI KAWAMATA : Quelle est la mission, en fait, quand on restaure ?

³[Paul Virilio](#) né en 1932, urbaniste et essayiste français, principalement connu pour ses écrits sur la technologie et la vitesse, dont l'alliance constitue ce qu'il appelle la «*dromosphère*». Il a mis en évidence l'importance de l'espace concret dans la vie sociale, et plusieurs auteurs qui l'ont connu ont fait une œuvre remarquable sur ce sujet, comme *Espèce d'espaces* de Georges Perec, ou *L'Art de faire* de Michel de Certeau.

⁴[Marcel Duchamp](#) (1887-1968) est un peintre, plasticien et homme de lettres français, qui a opté pour la nationalité américaine en 1955. Considéré par beaucoup comme l'artiste le plus important du XX^e siècle, il est qualifié également par [André Breton](#) d'«*homme le plus intelligent du siècle*». Inventeur des *ready-made* au début du XX^e siècle, sa démarche artistique exerce une influence majeure sur les différents courants de l'art contemporain.

GILLES COUDERT : C'est un vaste débat ! Par exemple, ces statues africaines, reprises par le groupe Présence Panchouette⁵ dans les années 80...

ETUDIANT : Dans ce cas précis, il est très difficile de répondre car ces statues appartenaient d'abord à Nicolas Damas puis Présence Panchouette a recréé une installation. Quel est l'original ? C'est une question essentielle pour nous.

TADASHI KAWAMATA : Que faut-il faire alors en restauration ? Réparer, recréer ?

ETUDIANT : Recréer est mauvais. Les restaurateurs ne sont pas des artistes.

TADASHI KAWAMATA : Un Rembrandt a été restauré, revernissé, mais il n'y avait plus le même «feeling» qu'avant. La peinture était trop vive, trop propre.

ETUDIANT : Il y a des cas où retrouver l'original n'a aucun sens, par exemple une élève de 5^{ème} année qui travaille sur un tableau intitulé *Caresse*. L'œuvre contient toute son énergie dans ses lacunes.

GILLES COUDERT : Il faudrait trouver une solution pour restaurer l'attitude. Les restaurateurs se retrouvent face à un objet qui était de l'art et qui est dégradé dans sa condition. Ce n'est plus tout à fait le même objet et il faut peut-être le réactiver.

ETUDIANT : Quel statut a ce village au Japon dont vous parliez ? A-t-il un statut de musée ? Comment le faire vivre en tant que tel, sans que ce soit un reliquaire ? Quel est votre plan pour garder cet endroit vivant ?

TADASHI KAWAMATA : Il y a des étudiants qui veulent comprendre l'art public, ou plutôt l'art dans les lieux publics. Mais il n'y a jamais de références. Il faut beaucoup de temps pour avoir les informations dans le monde. Je collecte juste les informations. Les triennales que j'ai commencées il y a 10 ans sont faites avec des artistes. Quand la triennale est finie, on jette tout ! Il n'y a que peu d'informations qui restent. Les projets s'arrêtent tous au bout d'un moment. C'est ainsi, c'est la vie ! Il ne faut pas toujours tout vouloir garder. Dans ce village au Japon, un jour il y a eu jusqu'à 6 mètres de neige, c'est pour ça qu'Internet est important. C'est pour cette raison que je voulais constituer une archive dans cette ville.

⁵[Présence Panchouette](#) est un collectif d'artistes, actif de 1968 à 1990. La première manifestation plastique du groupe, issu de Bordeaux, est un slogan graffité sur un mur en novembre 1968 où l'on peut lire : « Tout est comme avant ». Le ton est donné. En 1969, les membres publient le *Manifeste Panchouette* sous le nom d'Internationale Panchouette, base théorique des interventions qui vont suivre. À la suite de l'exposition « Solex Nostalgie » en 1989 à la Fondation Cartier, où ils présentent un Vélosorex plaqué or, ils organisent en parallèle un défilé du 14 juillet sur les Champs Élysées. Ils deviennent un mythe. La dernière exposition à la galerie Éric Fabre devenue Galerie de Paris s'intitule « Ainsi soit-il ».