

The Good Life

VOYAGES | CULTURE | DESIGN | ARCHI | MODE | MOBILITÉS | FINANCE | N°63 JUIN/JUILLET/AOÛT 2024 | 8,50 € | thegoodlife.fr

BUSINESS & LIFESTYLE IN A SUNNY WORLD



ÉTÉ 2024

SUR LA
ROUTE
DES ÎLES

L 14005 - 63 - F - 8,50 € - RD



Nos contributeurs

Ils peaufinent les pages de *The Good Life* pour votre plus grand plaisir et le nôtre.

MAÏA MORGENSTERN (1)

Historienne de l'art de formation, Maïa a collaboré avec le metteur en scène Bob Wilson et la Smithsonian Institution, aux États-Unis. Après six ans à la tête d'une émission de radio, elle tend le micro aux icônes de l'art et du cinéma pour une série de podcasts. Le Covid l'empêche de parler en début de pandémie... elle se concentre sur la presse écrite ! Maïa partage avec nous sa passion pour l'art, le design, la photo... dans les pages qui y sont consacrées (p. 26, 92 et 218) et pénètre l'usine de Rolls-Royce dans « The Good Factory » (p. 202).



1

PATRICE PIQUARD (2)

D'abord chercheur et enseignant à l'École des mines de Paris, Patrice a finalement bifurqué vers le journalisme. Il a longtemps arpenté la planète pour *L'Événement du jeudi*, dont il a dirigé les services Étranger et Économie, avant d'occuper au magazine *Capital*. Il a lancé l'édition française de la *Harvard Business Review*. Pour ce numéro, il nous entraîne à Athènes (p. 100), Saint-Barth (p. 148) et Nishinoshima (p. 156).



2

SYLVIE BERKOWICZ (3)

Journaliste pour *The Good Life*, *IDEAT*, *Gault & Millau*... mais aussi réalisatrice pour TV5, animatrice-modératrice, rédactrice... L'inextinguible Parisienne, ayant longtemps vécu au Canada, est passionnée de gastronomie, mais également de design, de mode, d'architecture... Sylvie n'aime pas trop les cases ni les étiquettes. Dans la pratique de son métier et de ses déclinaisons, ces domaines se croisent, et à travers les voyages et rencontres, un lien se tisse : celui d'une grande curiosité pour ce qui touche à l'art de vivre. Ou plutôt aux arts de vivre, dans ce numéro, à Athènes (p. 116).



3



5

JULIEN OPPENHEIM (4)

La photographie que propose Julien est une invitation à l'attention du regard, et offre une intimité inattendue avec le sujet, qu'il s'agisse d'un geste, d'un motif ou d'un objet. Il travaille pour différents magazines et marques, ainsi que sur un projet au long cours autour d'un village des quartiers nord de Marseille. Il entretient avec un plaisir chaque fois renouvelé un rapport physique à la photographie, en particulier dans la capitale grecque (p. 100).

LAURENCE GOUNEL (5)

Pas fâchée avec les mots ni avec l'idée de partager son goût du bon, ses voyages au long cours ou au bout du quai, cette « épicière » de naissance varie les plaisirs et les



6

BÉATRICE BRASSEUR (7)

Rien sauf le journalisme ne saurait satisfaire sa curiosité illimitée ni l'amener ailleurs partout dans le monde voir si elle y est. Ex-rédactrice en chef adjointe à *L'Express* puis à *Point de Vue*, Béatrice prête aujourd'hui sa plume aux *Échos Série Limitée* et *Week End*, à *Côté Ouest* et *The Good Life*, entre autres, et sur des sujets aussi variés que la philanthropie, les arts, le lifestyle, les grands crus. Pour ce numéro, elle nous fait découvrir les camélias selon Chanel (p. 44) et les distilleries superlatives (p. 180).



7

ANDREA PETRINI (8)

Journaliste culturel apatride et reporter culinaire, Andrea est une crème de garçon. Sauf quand on le met en rogne avec les vins kombucha, les plats à partager, les intitulés en slash... Quand il ne prend pas de kilos en s'attablant pour *The Good Life*, *The Healthy Times*, *Salty Magazine*... ou pour les deux livres actuellement en chantier (avec les chefs Riccardo Camanini et Alberto Landgraf), il brûle les calories en mode sencha-matcha. Pour ce numéro, il chronique « The Good Chef » au Danemark (p. 210).



8



9

ELEONORA BOSCARRELLI (9)

Connue sous le nom d'Ely Bsc, Eleonora est une photographe professionnelle internationale italienne, installée à Londres. Sa passion pour la photographie a commencé à l'âge de 11 ans, lorsque sa grand-mère lui a offert son premier appareil. Elle a toujours aimé voyager, documenter chaque instant, chaque personne, chaque lieu, et découvrir différentes cultures. Aujourd'hui, elle raconte l'histoire des chefs et des restaurants étoilés les plus renommés, ainsi que de lieux plus décontractés, travaillant à la fois dans l'industrie de l'alimentation et du voyage et collaborant avec des magazines gastronomiques et de voyage réputés. Vous pourrez aussi probablement la croiser en train de savourer de délicieuses spécialités ou de se lancer dans des randonnées en pleine nature. À retrouver p. 210.

destinations pour *Le Point*, *Gala*, *Le Figaro Voyages*, *The Good Life*. Pour ce numéro, elle s'est laissée gagner par le glamour de Palm Springs (p. 130), a écumé les nouvelles adresses de West Hollywood (p. 134) et nous livre sur un plateau ses meilleures tables les pieds dans l'eau (p. 64).

BÉRÉNICE DEBRAS (6)

Le cœur à l'est, Bérénice vadrouille aux quatre coins du monde avec une gourmandise particulière pour les anciennes républiques de l'URSS. C'est aussi une « globe-croqueuse » de petits déjeuners. Elle les photographie depuis ses 20 ans. Pour *The Good Life*, elle a immortalisé les meilleurs spots vue mer (p. 66), en particulier en Provence (p. 126), et a déniché des îles hors du temps (p. 154 et 158).



Daniel Buren, l'impossible rétrospective



Après avoir investi le palais d'Iéna l'an dernier, Daniel Buren installe des œuvres *in situ* dans les hôtels du groupe Belmond, en partenariat avec la Galleria Continua. Pour nous, l'artiste passe de l'autre côté du miroir – élément auquel il fait notamment appel à l'hôtel Mount Nelson, au Cap – et revient sur soixante ans de carrière.

PAR MAÍIA MORGENSZTERN

The Good Life : Voir l'une de vos œuvres relève souvent du pèlerinage, puisqu'elles sont immobiles, créées pour un environnement donné. Comment est née cette idée de travail *in situ* ?

Daniel Buren : Très jeune, je me suis intéressé à l'importance de la nature dans les toiles de grands maîtres comme Cézanne et Picasso. Au fil de voyages, je me suis ensuite faufilé dans l'atelier de nombreux artistes contemporains pour tenter de comprendre le rôle du paysage dans leur travail. C'était fascinant. De retour à Paris, je suis naturellement allé voir les expositions institutionnelles qui leur étaient consacrées, mais toute la magie avait disparu. Comment, en l'espace de quelques années, leur production avait-elle pu passer de captivante à inintéressante, voire médiocre, à mes yeux ? Hors contexte, leurs œuvres n'avaient plus de sens. En tant qu'artiste, je voulais trouver un moyen de préserver le lien entre la proposition artistique et l'endroit qui l'a inspirée.

Quel a été le déclic ?

Je vivais à Paris avec très peu d'argent, dans un minuscule studio. C'était difficile de travailler dans ces conditions, j'ai donc décidé de faire sans. Mais quel artiste crée sans atelier ? Il a fallu repenser tout un système. J'ai ouvert mon espace sur l'extérieur. En 1968, je suis intervenu dans la rue à plusieurs reprises, en collant des affiches sans permission, un peu comme les artistes de street-art aujourd'hui.

Vous avez détruit une grande partie de vos œuvres de jeunesse. Pourquoi ?

J'ai naturellement tâtonné pour trouver ma voie. Petit à petit, mes centres d'intérêt ont évolué et mes créations ont pris une autre tournure. Mes premiers travaux n'avaient plus de raison d'être.

Pourtant, la critique était plutôt favorable. On peut changer de style sans avoir besoin de faire table rase du passé...

Justement, si. Je ne voulais plus que l'on me décrive comme un artiste plein de talent. Le talent, c'est dangereux, car cela implique que les œuvres viennent facilement à vous, sans trop d'efforts. On peut vite se laisser prendre au jeu et tourner en rond sans se remettre en question. On finit par s'autociter, penser que l'on est le seul à savoir faire telle ou telle chose. En tout cas, c'était la position un peu radicale que j'avais à 20 ans. Je voulais absolument combattre cette idée de prédisposition à faire du « bon travail », pour me laisser une chance de poser des questions qui me paraissaient plus pertinentes.

Est-ce pour cela que vous avez développé un système de règles strictes, comme votre « outil visuel » ? En utilisant un tissu industriel trouvé dans un marché parisien, vous niez d'emblée toute implication personnelle. Les bandes alternées sont devenues votre marque de fabrique, mais le motif n'est pas de vous...

1. et 2. Daniel Buren (1) devant sa *Halte colorée pour Copacabana Palace*, travail *in situ*, 2023, à Rio de Janeiro.



2

PHOTOS : DBADAGP, 2024 / GABRIEL TESSEROLLI / COURTESY OF THE ARTIST, GALLERIA CONTINUA AND BELMOND

Oui, cela a clairement eu un impact sur mes recherches. Lorsque je découvre ce tissu au marché Saint-Pierre, en 1965, je saisis l'occasion d'effacer la main de l'artiste au maximum pour faire passer mon message. Les règles me permettent aussi de réduire les choix possibles et m'évitent de partir dans tous les sens. Avoir un cadre de travail rigide, cela peut être très libérateur, une fois que l'on connaît les règles du jeu.

Vous avez qualifié cette approche de « degré zéro » de la peinture. On revient à l'idée de *tabula rasa*...

Cela fait soixante ans que j'utilise ces bandes blanches verticales, alternées avec une couleur unique. L'outil invariable permet d'être rapidement reconnu, et grâce à cette reconnaissance, on regarde au-delà, pour réapprendre à lire le monde qui nous entoure.

À Rio, pour le projet sur la façade du Copacabana Palace, un hôtel Belmond, vous avez collé des films de vinyle coloré en organisant les teintes par ordre alphabétique suivant les dénominations portugaises. N'aimez-vous rien choisir vous-même ?

J'évite de travailler avec des couleurs qui me plaisent et je ne fais appel qu'à des nuances disponibles chez le fabricant de vinyle avec qui je collabore. En général, il y a vingt, trente choix maximum. Le Copacabana est un bâtiment iconique imposant. L'idée n'était pas de le rendre plus beau ni à mon goût, mais bien d'utiliser l'ins-

tallation comme véhicule pour atteindre un objectif qui va au-delà de l'œuvre. Cela passe par la répétition d'un motif et l'utilisation mécanique d'une couleur. Il ne peut pas y avoir de sens ni d'intervention humaine. Il faut que l'artiste s'efface pour pouvoir déplacer le regard. Je ne veux pas non plus que les couleurs deviennent des symboles, car elles nuiraient à l'œuvre, qui est avant tout là pour révéler son environnement sous un jour nouveau.

En 2021, vous avez revisité la verrière du palais de l'Élysée aux couleurs du drapeau français. Pourquoi avoir enfreint vos propres règles ?

Lorsque je travaille en France, en Angleterre ou aux États-Unis, j'évite autant que possible d'utiliser le bleu, le blanc ou le rouge. Pour *Pavoisé*, employer les couleurs du drapeau national, dans l'ancre du plus haut symbole de la nation, l'Élysée, tombait sous le sens. C'était donc un acte banal, qui m'est apparu comme le seul choix possible. C'est l'unique entorse faite à la manière dont je m'impose d'habitude de choisir les teintes, et je ne le referai probablement plus jamais.

En ce moment, l'installation en plein air de l'hôtel Mount Nelson, au Cap, en Afrique du Sud, contient des miroirs. Quelle est leur fonction ?

Au début, le miroir était simplement là pour élargir le champ de vision et donner accès à des perspectives que l'on ne pouvait pas saisir en une seule prise. Nos yeux ▶



- ▶ voient principalement de manière frontale, et la peinture occidentale reprend cette idée de frontalité. Il y a un dessus, un dessous. Le miroir repousse ces limites.

D'ordinaire, vos miroirs reflètent le paysage, mais pas le spectateur. Pourquoi ?

Je ne voulais pas que les gens puissent se regarder, pour qu'ils se concentrent sur l'environnement autour d'eux. Cela prenait un temps fou de tout installer, de vérifier que l'angle du miroir allait mettre en lumière certains détails, tout en évitant de croiser notre propre regard.

Qu'il soit présent ou non dans l'œuvre, le public joue un rôle majeur dans votre travail...

L'œuvre n'est complète que lorsqu'elle est vue. Le spectateur est donc au moins aussi important que l'auteur, bien qu'il n'ait pas le même rôle. Il y a une proposition et une réponse qui amène une réflexion, une interprétation ou une émotion. C'est cette réaction qui active l'installation. Pour reprendre l'idée de Marcel Duchamp, il faut deux pôles, complémentaires et indispensables, pour produire une œuvre : celui qui la fait et celui qui la regarde.

Le projet *Aux beaux carrés* du Bon Marché joue sur la perspective avec des structures qui évoquent vos *Cabanes éclatées* de la fin des années 70. La limite entre présenter la réalité et la manipuler est fine.

En tapissant le lieu de miroirs, nous voulions créer l'illusion d'une perspective infinie. Une fois sur place, nous nous sommes aperçus que cela n'était pas possible. On s'est trouvé face à une espèce de couloir courbé dû au fait que les murs ne sont pas droits. C'est l'installation qui a révélé la forme véritable de l'architecture qui l'abrite. Sans elle, nous ne l'aurions jamais su ! C'est pour cela que mes travaux ne peuvent exister que pour un endroit donné. En dehors du contexte, ils ne sont rien.

Qu'en est-il des installations pérennes ? Pour *Les Deux Plateaux* du Palais-Royal (1986), vous dites « emprunter » l'architecture du XVII^e siècle pour mieux la révéler. Ne pensez-vous pas que vos colonnes en marbre font désormais partie du lieu ?

Je ne suis pas là pour m'approprier un lieu, mais pour offrir une nouvelle perspective. Je suis le principe des jardins zen japonais shakkei, qui intègrent le jardin dans le paysage. Mon travail pourrait disparaître, l'architecture d'origine resterait inchangée.

Vous parlez rarement de la valeur économique de vos œuvres. *Take the Money and Run*, exposé à l'Appel Arts Center, à Amsterdam, en 2009, aborde l'expérience comme une donnée quantifiable – et donc échangeable. Vous intéressez-vous au marché de l'art ?

Take the Money and Run. Qu'est-ce que c'est que ce titre ? Cette œuvre n'est pas de moi, si ?

La pièce est référencée sur votre site officiel, et elle a été présentée et vendue chez Christie's en mai 2009 sous votre nom...

BIO EXPRESS

- **1938** : naissance à Boulogne-Billancourt.
- **1965** : trouve le motif à bandes verticales alternées.
- **1967** : exposition du BMPT au 18^e Salon de la jeune peinture.
- **1968-1969** : affichages sauvages.
- **1986** : *Les Deux Plateaux*, cour d'honneur du Palais-Royal. Lion d'or à la Biennale de Venise.
- **2005** : commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres.
- **2007** : Prix Præmium Imperiale pour la peinture ; médaille remise par l'empereur du Japon.
- **2012** : *Excentrique(s)*, travail *in situ*, pour l'exposition *Monumenta*, Grand Palais.
- **2015** : *Incubé*, travail *in situ*, Centre Pompidou Málaga.
- **2016** : *L'Observatoire de la lumière*, travail *in situ*, Fondation Louis Vuitton.
- **2018** : *De la rotonda a la fuente. 5 colores para México*, travail *in situ*, Mexico.
- **2023** : *Allegro, ma non troppo*, travail *in situ*, palais d'Iéna. *Halte colorée pour Copacabana Palace*, travail *in situ*, Rio de Janeiro.
- **2024** : *Halte colorée pour La Residencia*, Majorque.

1. Détail de la *Halte colorée pour Mount Nelson*, travail *in situ*, 2023, au Cap.
2. Daniel Buren devant le Copacabana Palace, à Rio de Janeiro.

Je me souviens de l'entretien, qui était d'ailleurs intéressant, mais ça n'est pas une œuvre d'art. C'est du vol à la tire ! C'est une honte. Cette conversation ne constitue en aucun cas un travail officiel, et encore moins quelque chose qui puisse se vendre ! Une partie de l'histoire de l'art s'écrit comme ça, avec de fausses informations qui se répandent sans que l'on s'en aperçoive.

Pensez-vous qu'il y ait beaucoup d'autres fausses pièces qui circulent, d'autant que vous ne signez pas vos œuvres ?

Certaines personnes prennent parfois des photos de mes installations et essaient de les faire passer pour mon travail. Les affiches que je collais dans la rue n'ont pas plus de valeur marchande, même si elles sont parfois vendues sous le manteau. Les véritables connaisseurs savent que je suis très précis sur ce qui est ou n'est pas de moi. Les résidus de mes installations sont, par exemple, systématiquement déchirés ou détruits par les musées. C'est une des conditions à toute collaboration.

Cela ne semble pas suffire à protéger votre travail.

Non, mais depuis 1968, chaque pièce est accompagnée d'un certificat, qui prend la forme d'un « avertissement ». Ce papier est obligatoire et confirme l'existence de l'œuvre. Déjà à l'époque, je me battais contre ce que devenait l'art conceptuel. Je ne voulais pas que l'on puisse vendre tout et n'importe quoi sous prétexte que l'œuvre n'avait pas forcément de forme tangible.

Vous avez donc l'œil sur le marché...

Je suis en général au courant de toutes les ventes. Dans mon cas, la provenance est d'ailleurs inversée, car ce n'est pas moi qui signe le certificat, mais l'acquéreur. J'ai collectionné les signatures de tous mes collectionneurs, et en échange ils ont collectionné mes œuvres !

Une fois l'œuvre vendue, est-ce qu'il existe un protocole pour expliquer comment la mettre en place ?

L'avertissement expose toutes les manières de présenter un travail, ce qui aboutit parfois à la fin de son existence. Si une institution a acheté une œuvre *in situ* et que celle-ci déménage, a priori, la pièce doit disparaître. Pour les travaux déplaçables, c'est un peu plus compliqué.

C'est-à-dire ?

L'installation *Jamais deux fois la même*, travail *in situ*, a été achetée par le Centre Pompidou en 1986. Cette pièce suit un protocole strict, dont une partie est laissée à la discrétion d'un représentant du musée. L'institution peut montrer l'œuvre autant de fois qu'elle le désire, à condition de garder une copie de chaque itération et de ne jamais reproduire deux fois la même configuration. Elle doit donc changer la disposition, la couleur, etc. Il est également interdit de montrer les instructions du protocole au public.

La plupart de vos œuvres Belmond sont éphémères et statiques. Vous considérez vos « photos-souvenirs »



comme des archives incomplètes de ce qui n'est plus, plutôt que comme des œuvres d'art. Dans ces conditions, comment faire une rétrospective de votre carrière ?

Le travail *in situ* interdit de façon complète et radicale l'idée de la rétrospective. Quand un artiste disparaît, son héritage continue de vivre grâce aux expositions. Pour moi, les pièces mobiles, comme les « travaux situés », ne représentent que 2 % de ma production. Lorsqu'on colle des affiches sans permission dans la rue, la question de la fortune critique ne se pose pas. J'ai compris que cela allait être un problème lorsque j'ai commencé à recevoir des invitations pour exposer dans des musées, dans les années 70. On m'a proposé de faire un bilan du chemin parcouru, et j'ai dû refuser. Il n'y avait pas d'échappatoire, c'était techniquement impossible. On pourrait évidemment ouvrir une fondation, comme cela sera peut-être le cas à La Feuilleraie, en Essonne, si les difficultés administratives se débloquent. Mais on reste loin de l'idée de présentation d'un travail exhaustif qui aurait du sens. C'est une faille, une fragilité. C'est comme ça. ■