

Les Cahiers de médiologie 10

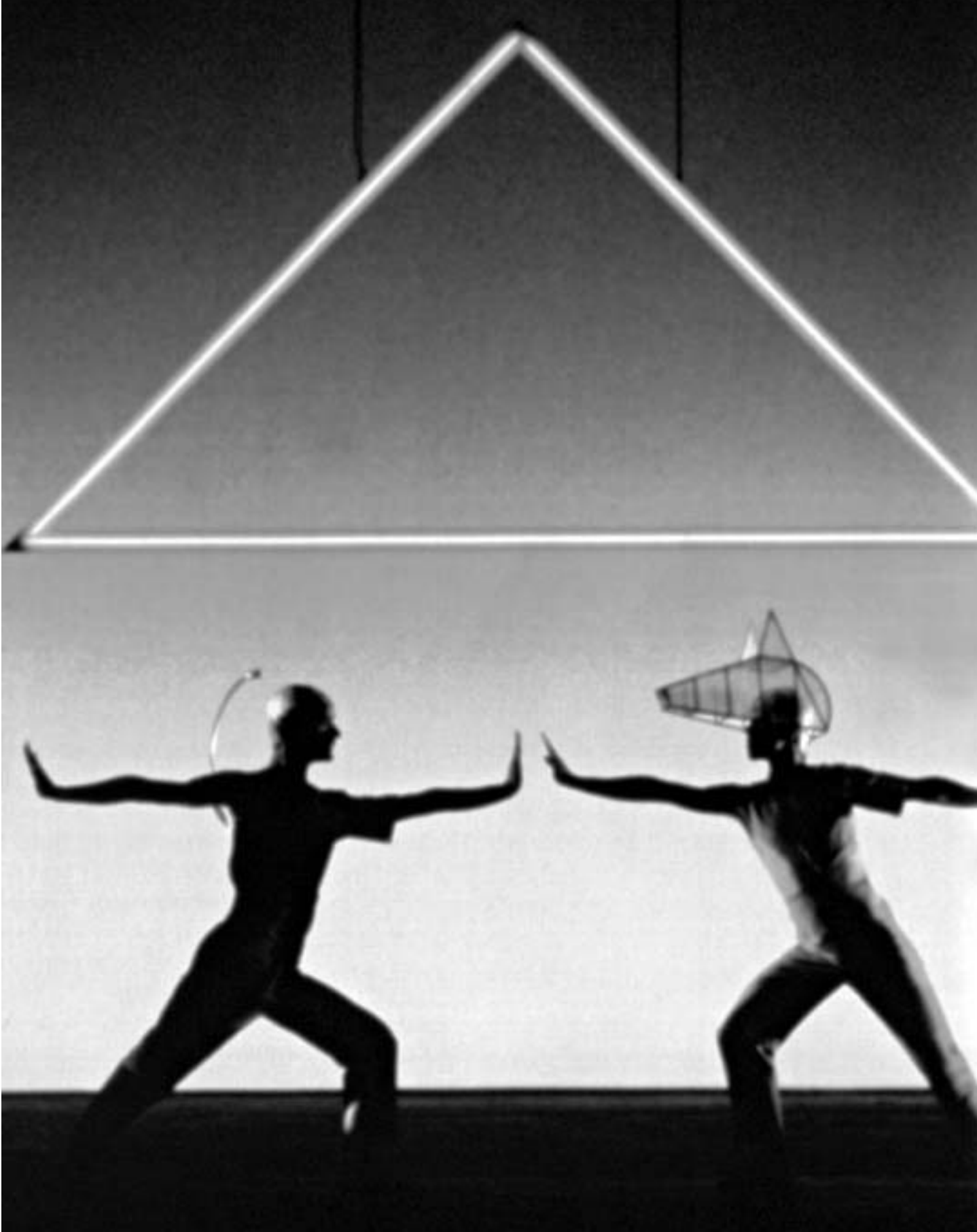
.....

Lux
des Lumières aux lumières



90 F
12,20 €

Gallimard - ensib



Les arts plastiques en éclats

ENTRETIEN AVEC YANN KERSALÉ
Artiste plasticien

CAHIERS DE MÉDIOLOGIE : La lumière, pour vous, joue le rôle d'un graphe : ses mouvements, ses pulsations rendent visible l'activité interne et masquée de lieux sélectionnés, leurs usages, leurs dimensions symboliques. À la peinture, vous avez préféré l'action. À l'espace feutré de l'atelier, l'espace public. Jean Nouvel dit de vous que vous êtes un homme de coups et d'éclats. Il ajoute : « cet innocent est dangereux pour les idées reçues. »

Yann KERSALÉ : J'ai quitté le monde des circuits officiels de l'art sans y être jamais entré. Il faut reconnaître que je suis rarement invité dans les grandes expositions. Je suis plutôt présent dans les lieux *off* : je n'expose pas à la Biennale de Lyon, mais à côté, à l'Orangerie du Parc de la Tête d'or. Le musée est censé protéger les artistes. En réalité, sa fonction est ambiguë. Le jeu est étrange. Les responsables de musées ou de fonds contemporains rêvent d'être des Restany ou des André Breton : ils aimeraient faire l'art. Le musée devient l'instrument de la création d'un art officiel, cela

« *Entre 2* »,
*Pont de
Normandie*,
mise en lumière
de Yann
Kersalé,
1994, Photo AIK.

n'est pas nouveau. De plus en plus nombreux, d'ailleurs, sont les artistes critiques du système de l'exposition. Je ne classe pas les galeries privées dans la même catégorie : elles vendent des œuvres et leurs objectifs sont clairs.

La création artistique est pour moi une générosité, pas une compétition. Faire dépendre l'art du résultat d'un concours signifie que sa fonctionnalité vaut plus que sa substance. Mon travail est public sans pour autant se concevoir en réponse à des concours.

Cependant, je ne m'estime pas en compétition quand Jean Nouvel me sollicite avec Gilles Clément, pour répondre au concours du futur Musée du quai Branly. Il s'agit là, principalement, d'architecture. Mais les arts plastiques ne peuvent pas être contraints par ces règles qui régissent l'architecture.

J'ai débuté très tôt. A seize ans je suis entré à l'École des Beaux-Arts de Quimper. Mais je n'ai pas commencé d'emblée par la lumière. C'est peut-être la gravure qui a décidé des orientations à venir : elle sollicite beaucoup la lumière. Simplement, elle le fait dans un espace à deux dimensions.

Je n'avais pas envie d'être enfermé dans le confort d'un atelier, en graveur solitaire. J'avais le désir d'être à l'extérieur ; je suis parti chercher ma liberté dans un monde public plus contraignant. J'ai choisi la nuit comme terrain d'expérimentation : elle me semblait constituer le lieu d'élection du sensible. Fondamentalement l'individu n'est pas le même au jour et dans le noir. C'est cette anthropologie de la lumière qui m'intéresse. Ce que je fais n'a rien à voir avec les arts appliqués. Lorsque je vois les projecteurs braqués sur des monuments, des façades, je me demande : « Pourquoi éclairent-ils ? par peur de la nuit ? par angoisse de la perte ? ».

Après avoir testé en 1983 sur la Tour Eiffel un projet de mise en lumière, vous vous êtes attaqué au haut fourneau de la Société Métallurgique de Normandie, puis à la pointe de la Torche dans le Finistère en 1986, au Grand Palais en 1987. La même année, vous êtes à Cap Carnaveral, l'année suivante à Central Park à New York, puis à Porto Rico, Athènes, Shanghai, Hong Kong... Chaque fois, la lumière devient matière, donne sens au lieu, en construit une allégorie.

C'était en 1983. Les travaux d'allègement des structures métalliques de la Tour Eiffel étaient en cours. L'idée était née d'achever ces travaux par une mise en lumière nouvelle de la tour. Jusqu'alors, des projecteurs puissants situés au pied des piliers, à l'intérieur de quatre fosses, étaient braqués sur le monument. J'avais 28 ans. J'ai suggéré d'éclairer le monument par l'intérieur. C'était une véritable révolution... Mais lorsque j'ai proposé que la

lumière soit blanche, qu'elle bouge, respire, pulse, je me suis heurté à l'opposition des commanditaires. Ils s'opposaient au blanc, préféraient le jaune car le jaune rend précieux, consacre. L'or est le symbole du luxe. Je me souviens les avoir entendu parler de « respect ». Le blanc, couleur de l'argent, n'occupe symboliquement que la seconde marche du podium ; mes projets ne furent pas retenus et la Tour fut éclairée en jaune, par une autre personne.

Pourtant, mon propre projet était bien avancé. J'avais réalisé des simulations sur la tour de Lyon, modèle réduit de celle de Paris : j'étais à l'époque assistant de Jacques Weber au Théâtre du VIII^e. Des essais complémentaires avaient été conduits sur la Tour Eiffel elle-même, sur le pilier nord, au second étage. Je me consolais en disant par dérision que les commanditaires ne voulaient pas avoir à recycler les stocks de bibelots jaunes des magasins de souvenirs.

Il a fallu attendre près de vingt années et le passage au nouveau millénaire pour voir enfin la Tour scintiller d'éclats blancs et donc bouger, mais... L'or des lumières n'est jamais, finalement, que l'émanation de ces lampes au sodium à longue durée de vie, qui développent une certaine puissance lumineuse tout en étant peu gourmandes en énergie. Aujourd'hui, les lampes à iodures métalliques – blanches – sont tout aussi performantes.

Mais, œuvrant dans l'espace public n'êtes-vous pas, plus que d'autres plasticiens, confronté aux modes, aux sollicitations des usagers ? L'utilisation des lumières bleues, si fascinantes et si recherchées, n'est-elle pas, par exemple, le fruit d'un engouement passager ?

Mon jeu avec le bleu, c'est de travailler comme si ça n'était pas une couleur, mais une sorte d'ombre de la lumière. Je l'utilise pour des raisons de contrastes. Ainsi, j'ai placé des lumières blanches à l'extérieur des piles du Pont de Normandie et des lumières bleues à l'intérieur des piles. Mille flashes disposés sous le tablier le font « vibrer » au rythme de la densité des circulations. Le bleu joue le rôle de gris intermédiaire entre le blanc des lumières et le noir de la nuit.

Les commentateurs ont parfois évoqué le bleu Klein à propos de vos travaux.

C'est une interprétation journalistique. On a pu dire également que j'étais sculpteur de lumière. Je suis plasticien, simplement. Mais lorsque j'affirme cela, on me rétorque aussitôt : « plasticien lumière ? ». Nul n'a jamais placé César parmi les plasticiens ferraille ; pourtant, il fait des compressions de

voitures. Parce qu'il s'agit de lumière, il faudrait user d'une terminologie particulière : parler comme on le fait aujourd'hui d'architecte lumière, de concepteur lumière... Je réponds volontiers que je suis lampiste. Les impressionnistes ont bien récupéré, pour se désigner eux-mêmes, les mots de journalistes qui avaient cru les blesser.

Si la couleur donne sens à une architecture, ne peut-elle pas aussi la transformer radicalement, lui conférer une dimension symbolique nouvelle qu'elle ne possédait pas auparavant ? Comment est reçue, est lue, par exemple, la gamme des rouges lorsqu'elle est utilisée dans l'espace public ?

L'usage des lumières colorées est un phénomène récent. Certes, on n'obtient pas encore les subtilités des nuances procurées par la peinture mais les systèmes de commande informatiques disposés au sein même des projecteurs permettent, par la manipulation de la lumière blanche à l'aide de filtres d'obtenir une large palette de couleurs. Simplement, ces techniques sont encore délicates à maîtriser. Aujourd'hui, il existe aussi des lampes à usage spécifique dans les grandes marques industrielles aux lumières vertes, jaunes – plutôt paille -, bleues, orangé, rouges, violettes ; il est possible de les détourner de leur première destination. Les néons offrent également une grande gamme de couleurs mais ce sont des techniques de fabrication encore très artisanale.

A titre d'exemple, j'ai réalisé récemment en Belgique une intervention rose buvard sur le mur de briques d'une ancienne minoterie transformée en lieu d'archives. Tout autour du bâtiment j'ai créé une fosse de lumière faisant émerger un éclairage très puissant dans la partie basse, moins intense dans les parties élevées du mur. Il fallait faire vibrer la matière de la façade. J'ai utilisé une lumière rasante qui accroche les aspérités. Les lieux sentaient l'encre Waterman et la plume Sergent major. Voilà pourquoi j'ai choisi le rose bonbon. A cet endroit précis, mais à cet endroit seul, il revêt une signification particulière. A chaque lieu, sa lumière.

Ce qui m'intéresse, c'est de décliner, à travers le filtre d'une identité, une sorte d'électrocardiogramme du lieu sélectionné. De faire en sorte que ses « mouvements internes » se traduisent à l'extérieur, pour tous, par des pulsations de lumière.

Ce sont ces pulsations qui signent « Yann Kersalé » ?

Entre autres... En éclairant la toiture de l'Opéra de Lyon en rouge, j'ai sou-

haité entrer en résonance avec le fonctionnement même de l'Opéra. Certes, le rouge rappelle l'incendie mais il s'agit surtout d'une couleur théâtrale, celle des rideaux de scène. Les pulsions de la lumière projettent vers l'extérieur par la verrière, l'activité interne de l'Opéra. Quatre lieux ont été munis de capteurs : la scène, l'espace technique, les loges, les endroits réservés au public. Lorsqu'il y a représentation tous ces espaces vibrent simultanément. Lorsqu'il y a répétition, seule une partie du bâtiment est en effervescence. Dehors, celui qui passe, ne verra peut-être rien. Au cinquantième passage, il s'apercevra que la lumière n'est pas toujours la même ; il se forgera alors peut-être ses propres histoires.

Au *Sony Center*, à Berlin, j'avais décidé, dans une référence implicite aux feux arrières de voitures, d'éclairer les angles des portes à l'aide d'une lumière rouge. L'idée a été refusée : la connotation avec le bordel était trop forte. En réalité, je n'étais pas conceptuellement attaché à cette coloration. Son importance venait surtout, pour moi, de son rôle fonctionnel : il s'agissait de marquer l'emplacement des portes. J'ai proposé de troquer le rouge contre une autre couleur. Ce sont le vert et le bleu qui ont été finalement choisis.

Ces mises en lumière, qui évoluent au gré des événements qui se déroulent au sein même d'un bâtiment, ne sont pas sans rappeler certains travaux de Nicolas Schöffer, notamment son projet de tour cybernétique qui devait, à la Défense, palpiter au rythme de la ville.

Les travaux de Nicolas Schöffer, mais aussi ceux des cinétiques comme Julio Le Parc et d'autres types de travaux plus récents, me servent de filiation. À l'époque, les artistes cinétiques étaient subjugués par les capteurs : un phénomène se déroule à un endroit et c'est ailleurs et quasi simultanément qu'il engendre une représentation. Mais ils ont alors surtout réalisé des installations destinées aux musées, dans la droite ligne de Calder qui a lui aussi introduit le mouvement.

Aujourd'hui, il ne s'agit plus d'électronique et de réponse immédiate mais bien d'informatique : entre l'action et la réponse se loge désormais un intermédiaire profondément transformant. Un cran supplémentaire en quelque sorte. En outre, il s'agit bien d'agir *in situ*, au cœur même du paysage à manipuler.

Il est difficile de placer sur le même plan la mise en lumière des monuments consacrés – un opéra au cœur de la ville – et les friches périphériques, telles la base sous-marine de Saint-Nazaire et les objets du port. Les relations avec les commanditaires

et les acteurs politiques semblent fondamentalement différentes. En outre, on imagine aisément que les plasticiens sont plus libres de jouer avec les formes architecturales dans le second cas.

Je me bats contre la sodiumisation des monuments historiques, cet outrageant braquage de lumière jaune. Contre cet instinct décoratif qui conduit à éclairer un monument sans nuance. De simples petites balises d'angles qui s'allument la nuit sont plus pertinentes : il ne sert à rien de reproduire ce que le soleil réussit parfaitement. Puisque la nuit est là, il faut montrer la nuit.

Je prépare en ce moment la réalisation d'une installation permanente avec *Art en Thèse* (Nathalie Dubois et Mustapha Senaoui), Jean Nouvel et Daniel Buren dans un quartier défavorisé de Montpellier mais il s'agit là d'une réalisation sans commande officielle. Les acteurs politiques ne peuvent que se greffer dans un second temps sur ce projet dont le caractère de prototype devrait ensuite fournir les arguments d'une prolongation. Mais pour eux, la mise en lumière d'un tel quartier de l'ombre est difficile à penser.

A Saint-Nazaire, j'ai bénéficié de l'aide du maire de la ville, Joël Batteux. Depuis dix ans, le port est éclairé tous les soirs. Pourtant, le projet d'éclairer les zones industrielles portuaires n'avait pas été bien accueilli par tous : si nous avions proposé d'éclairer la décharge municipale, nous n'aurions pas suscité plus de tollés. Mais éclairer, c'est remettre en fierté : c'est transformer les relations entre les habitants et leur lieu de vie.

Vous êtes plasticien, mais un plasticien proche d'un expérimentateur scientifique. Le protocole de vos expériences est défini par avance, mais ensuite, au cours de leur déroulement, le repentir est interdit. N'avez-vous jamais eu envie d'effectuer des retouches comme le ferait un peintre sur son tableau ?

Ce n'est pas que cela me déplairait. Si j'avais à mettre en lumière le Grand Palais pour une installation permanente, par exemple, je ne m'y prendrais pas de la même manière que pour la réalisation initiale qui était celle d'une installation éphémère. Du moins dans les détails. Je conserverais le bleu mais le positionnement des sources lumineuses serait différent.

Comment gérez-vous la délicate question de la maintenance ? Il ne suffit pas d'initier un projet, encore faut-il que l'installation fonctionne, et durant des années...

Je suis engagé par les villes comme directeur artistique, rien d'autre. Pas comme

maître d'œuvre. Afin de ne pas laisser planer d'ambiguïté, mes collaborateurs et moi-même ne possédons ni société d'ingénierie, ni matériel, hormis trois ou quatre projecteurs qui traînent dans la cour pour les tests et les bricolages. Nous ne sommes affiliés à aucune société de câblage ou de bureau d'étude. Dans un premier temps, nous réalisons une mallette « à la Duchamp » munie de tous les ingrédients nécessaires à la visualisation du projet et donc à la prise de décision. Les trois personnages principaux : le responsable politique, le financier et le directeur des services techniques peuvent alors dialoguer. Comme le feront le conseil municipal, les instances régionales, étatiques ou européennes. Cette mallette a valeur d'œuvre originale. Acquisée par le maître d'œuvre, elle est susceptible de trouver place au sein d'une collection.

Je passe ensuite à la phase contractuelle qui consiste à céder mes droits aux instances commanditaires afin de permettre la réalisation du projet. Évidemment, je ne fais pas cela pour revenir plus tard manger les petits fours : je suis attentivement la réalisation jusqu'à la fin. Je fais office de directeur artistique auprès des maîtres d'œuvre et d'ouvrage. Je me porte garant de la qualité artistique. Un contrat de maintenance d'une durée de cinq ans est alors signé, assurant le bon fonctionnement et empêchant que soit modifié ce qui a été conçu, pensé, décrit. Ensuite, l'avenir ne m'appartient plus. La postérité se réalise à travers la pièce initiale, la mallette, dont les responsables ont fait l'acquisition.

Pour l'Opéra Bastille, le contrat de maintenance n'a pas été respecté : l'éclairage joue dès lors avec la vulgarité d'un non respect. J'avais appelé le projet d'origine *L'Opéra débastillé* : l'ensemble architectural avait été soigneusement analysé et décliné en gammes de couleurs et familles de formes. Les arrondis avaient leur propre lumière, les angles étaient d'une autre couleur, les masses étaient plongées dans une gamme de blancs. Tout cela a disparu. C'est une brutalité, mais elle est inhérente à l'intervention dans l'espace public. Ainsi, il est important d'avoir fourni un synopsis, des maquettes, des dessins : ceux-là restent.

Une autre difficulté propre à ces interventions dans l'espace public ne vient-elle pas de ce que chacun – responsable, habitant du quartier – estime avoir quelque chose à dire sur le projet lui-même ?

Que chacun exprime son opinion une fois que le travail est fini n'est pas dérangeant ; je revendique seulement la liberté de pouvoir finir mon travail avant

de le mettre en jugement. Le peintre, lui, ayant achevé son travail, sort de l'atelier, expose et s'expose. Les difficultés ici viennent des interventions multiples qui se manifestent au moment des réglages, avant l'achèvement du projet, au moment des essais. Parfois c'est drôle : je suis obligé de biaiser, de travailler tard la nuit, de prendre des rendez-vous en douce avec les techniciens...

Et si vous aviez le champ libre pour mener à bien un projet sans contraintes financières ou techniques, que feriez-vous ?

Actuellement, je réalise une expérimentation à Maupiti, dans une île du Pacifique proche de Bora Bora en Polynésie française, proche de la ligne de partage du temps. Le projet se nomme *Atollego*. Je projette sur le fond blanc du lagon le concentré de toutes sortes d'images télévisuelles. Émises en différents lieux de la planète, elles sont recaptées par des paraboles et précipitées en direct à l'aide de projecteurs vidéo de forte puissance. L'eau, très pure, ne fait que réfracter la lumière qui la traverse et se réfléchit sur le blanc de la poudre de corail du fond. Les images sont visibles de la plage. Et mieux encore si l'on gagne le sommet de la colline ou si l'on grimpe à un cocotier. Les enfants jouent dans le lagon lui-même à s'immerger dans l'eau et dans les images. Tous peuvent regarder, consulter, être dedans... Et bien entendu, l'ensemble fonctionne comme une sorte de carotte tendue à la télévision qui pourrait revenir mettre les images en abyme, c'est à dire en bocal. Elle peut prendre les images de ses images.

Cet état décontextualisé d'une émission de télévision est un recyclage d'une lumière devenue matière. L'artificiel rencontre ici le naturel et cette fusion fait mentir les assertions selon lesquelles la matière serait vérité quand l'image serait mensonge. Ce kaléidoscope géant constitue une sorte de reliquaire établissant un rapport virtuel aux choses et au temps. L'événement circulera sur Internet – en direct et après l'intervention *in situ* – pour encore créer une mise en abyme de l'image.

Un second projet consisterait à faire une nouvelle expédition – lumière, un voyage « à la Charcot » en direction du grand nord, à l'extrême limite de la forêt, là où pousse le dernier bouleau. Simultanément, à aller chercher des ébéniers au voisinage de l'équateur. Au pied du bouleau, au pied de l'ébénier, deux caméras enregistreraient simultanément les variations de la lumière solaire. De retour en France, sept morceaux de bois blancs seraient exposés au voisinage de sept morceaux de bois noirs, tous éclairés « accéléré » et en boucle avec les lumières d'origine.

A Lyon, à l'Orangerie du Parc de la Tête d'Or, j'expose déjà un arbre. Sublimé, réel et irréel à la fois, transformé par le biais de colorations ton sur ton : vert, turquoise, bleu. Des photographies prises en été et en hiver ont été tirées sur des soies de très grand format, de six mètres de long, pendues devant des vitrages : quatre au nord, figurant l'hiver, quatre au sud, figurant l'été. La mise en abyme commence là. L'éclairage intérieur de l'orangerie se réfléchit à l'extérieur. Il éclaire la vraie nature, dehors, la nuit. L'Orangerie évolue en lanterne magique. On pourrait poursuivre : rephotographier, retirer les photographie sur soie, etc., jusqu'à créer un « reste », un reliquaire : la pièce ultime de l'expédition.

J'aime rencontrer les scientifiques. J'ai travaillé en 1986 pour le projet de la Pointe de la Torche, dans le Finistère, avec les océanographes de l'*IFREMER*. Mais aussi avec les scientifiques de l'Observatoire de Paris ; avec les spécialistes de la planète Vénus, au radiotélescope d'Arecibo à Porto Rico. Avec les spécialistes des fourmis à Cap Carnaival.

Le site de Cap Carnaival est dévolu à la recherche spatiale. Le complexe 34, aujourd'hui désaffecté, est le lieu où furent mis en œuvre les programmes Gemini, Mercury... mais aussi le programme Apollo, qui envoya des êtres humains sur la lune. La plate-forme de lancement de la fusée titanique est une table de huit mètres sur huit environ et de sept mètres de hauteur. Dans ce site abandonné, il ne reste aujourd'hui de la grande expédition que des traces. Des rails, une table de béton. La nature reprend le dessus. Les fourmis sont la seule forme de vie animale manifeste. Leur activité, détectée par des mécanismes incolores et inodores, a commandé à la mise en lumière du site. Les vibrations lumineuses ainsi obtenues, furent l'expression visible de ces conflits entre l'artifice et la nature.

De nouveau, la lumière a donné sens au lieu. Et pour paraphraser Deleuze, je pourrais dire que le philosophe crée des concepts ; le musicien, des affects ; le plasticien, lui, crée des percepts, leur donne de la consistance. Mais il n'y a pas de percepts sans affects... Le rôle de l'artiste est de conférer une éternité à un complexe de sensations.

Remerciements à Marc PIEMONTESE

Yann Kersalé a notamment réalisé : *Irréversibles lumières* (Grand Palais, 1987), *Opéra débastillé* (Opéra Bastille, 1989), *Nuit des docks* (Saint-Nazaire, 1991), *Théâtre temps* (Opéra de Lyon, 1993), *Entre 2* (Pont de Normandie, 1994), *Résonance* (Avenue des Champs-Élysées, 1994), *300 000 km/s* (La Villette, 1995). Il a également œuvré dans de nombreux pays étrangers.