

7

**interviews de
Yann Kersalé**

sélectionnées par
Marc Crunelle

INTRODUCTION

Nombreux sont les étudiants enthousiastes, intéressés, voire fascinés par les travaux de Yann Kersalé.

Or, admirer ses œuvres est une chose, pénétrer sa pensée et comprendre les intentions motivant ces réalisations, en est une autre. Peu d'ouvrages existent et rares sont les interviews où il explicite ses démarches.

Par chance, deux grands quotidiens belges ont pu capter le moment où il explique clairement sa pensée. De son côté, Raymond Balau a retranscrit une longue interview qu'il avait faite avec lui et qui est resté inédit à ce jour. C'était le départ. A ceux-ci, j'ai ajouté des extraits de 2 monographies ainsi qu'un autre provenant des *Cahiers de Médiologie* et d'un article de la revue *Urbanisme*.

Les textes ci-après sont présentés chronologiquement.

Marc Crunelle – janvier 2005.

1

cette interview a été publiée dans
le quotidien belge Le Soir, Le 7^{ème},
sam. 24 et dim. 25 déc. 1994, p. 10

Pascale Renaux: **D'où vous, vient cette fascination pour les loupiotes ? C'est Paris, Ville-Lumière, qui vous a ébloui quand vous étiez petit ?**

Yann Kersalé: Je suis né par effet de migration à Paris, quand mes parents s'y sont installés pour trouver du travail, mais je n'y suis resté que trois ans. Je suis originaire d'une famille de marins pêcheurs bretons. Tous mes souvenirs d'enfance et d'adolescence sont liés à la nature de la Bretagne. Le miroitement de la mer et l'atmosphère des docks m'inspiraient davantage que les fastes de la capitale parisienne. Très vite, j'ai voulu utiliser la lumière comme source d'intervention sur l'espace extérieur et le paysage en général. Mon approche de la lumière, je l'ai faite aux Beaux-Arts de Quimper, à travers la peinture et la gravure, d'abord, à travers la photographie, ensuite. Déjà, à l'époque, ce qui me fascinait, c'était l'aspect « expérimentation », le résultat obtenu par les projections successives de diapositives trafiquées sur un corps. C'est ce travail qui m'a amené à chercher des techniques de plus en plus développées pour employer la lumière pure.

PR. La lumière, c'est votre matière première ?

YK. Non, ma matière première, c'est la nuit. La lumière ne vient qu'en seconde position. Ce qui m'intéresse, c'est de révéler l'apparence secrète de choses invisibles le jour, de manipuler les lieux. La lumière solaire éclaire tout en masse. La nuit, quand le paysage est remis à zéro, la lumière électrique permet de ponctuer certains détails.

PR. C'est la conception de light-show pour les concerts rock qui vous a donné l'idée de « rythmer » vos interventions lumière ?

YK. Non, les scénographies visuelles que je réalisais pour les spectacles m'ont simplement familiarisé avec les matériaux que j'allais utiliser par la suite pour mes propres expériences, mais ces effets de light-show étaient trop classiques pour m'orienter « conceptuellement ». Mes interventions sont en mouvement pour deux raisons principales : la première, pour traduire la respiration du lieu, voire son identité, à travers une captation de pulsations qui sont retranscrites dans la lumière; la seconde, pour offrir une autre lecture du lieu, pour montrer ses différentes facettes orchestrées comme un scénario.

PR. Comment faites-vous pour prendre le pouls d'un site et en fonction de quels repères ?

YK. C'est très simple, j'opère sur un espace urbain naturel ou architectural exactement comme le fait un médecin sur un patient: en pratiquant une sorte de cardiogramme. Je pose des capteurs qui enregistrent l'information sur un ordinateur. Par un jeu de transformation, je transpose ensuite ces données graphiques en pulsions et les transmets à tout l'appareillage qui télécommande les lumières. Sur les Champs-Élysées, par exemple, ce sont les déambulations des piétons qui règlent les montées et les descentes de puissance des 992 halogènes. Des micros de prise captent les clic-clac des talons sur les pavés. Le flux de présence humaine, ainsi analysé en mode informatique, détermine les marées végétales lumineuses. Evidemment, il n'y a pas d'objectif scientifique dans cette démarche, c'est complètement artistique. Tous ces projets sont de l'ordre du virtuel narratif.

PR. Jusqu'à quel stade pouvez-vous intervenir seul dans ce genre de projet ?

YK. Jusqu'à l'esquisse. J'analyse personnellement toutes les commandes puis soumet mes idées sous forme de dessins à mes collaborateurs. S'ensuit la vérification de l'application technique et l'étude économique. Au studio, il y a huit personnes qui travaillent chaque jour, uniquement sur la conception des projets. Dès que le synopsis est accepté par le commanditaire, on sollicite les entreprises avec lesquelles on a l'habitude de sous-traiter. Quand la machine se met en marche, notre équipe de travail peut passer à 150 personnes du jour au lendemain.

PR. Vu les commandes qui fusent de toutes parts, vous devez être un artiste comblé !

YK. Non, pas vraiment... J'ai beaucoup de commandes mais pas assez d'amateurs qui me proposent de réaliser mes « expéditions lumière ».

PR. Qu'entendez-vous par « expéditions lumière » ?

YK. Ce sont des projets de la même famille que les commandes à la différence près que j'en suis l'instigateur et que je les ai imaginés en fonction d'endroits choisis où l'on ne m'a jamais rien demandé. Ce sont des désirs d'intervention sur des paysages qui m'ont marqué comme le site de lancement désaffecté d'Apollo à Cap Canaveral en

Floride, comme Central Park en plein New York ou, encore, comme cette région vallonnée d'Arecibo à Puerto Rico, étrangement dominée par le plus beau radiotélescope du monde. Pour pouvoir réaliser ce genre d'installations, il faut convaincre les gens. Avec les scientifiques, ça se passe bien. Ils sont très ouverts à ce type d'expériences. C'est du côté des administrateurs que le bât blesse, en général.

PR. Pour pouvoir financer l'exécution de ses « emballages », Christo vend ses projets sur toile, au préalable. Pourquoi n'adoptez-vous pas le même genre de démarche pour réaliser vos « expéditions lumière » ?

YK. Christo applique une méthode qui correspond à sa génération artistique. Dès le départ il est entré dans le circuit mercantile des galeries. Quand j'ai commencé mes études, on vivait une époque de rébellion. Les jeunes artistes maudissaient les marchands d'art et leur système d'exploitation. Aux Beaux-Arts, c'est un sujet qui revenait sans cesse au coeur des débats et je me voyais mal commencer ma carrière dans cette filière. Aujourd'hui, j'ai changé d'avis mais les galeristes ont changé aussi, certains effectuant presque un travail d'agent pour les plasticiens auprès des commanditaires. Ce qui m'inquiète, d'autre part, dans la démarche de Christo, c'est que le public, finalement, a tendance à prendre ses projets pour son oeuvre alors que son véritable travail est celui qu'il réalise sur ses lieux d'intervention. En ce qui me concerne, je considère mes dessins et mes maquettes comme une démonstration à l'échelle réduite de ce que j'ai à faire mais pas comme des oeuvres d'art C'est la toute la différence.

PR. Si certaines de vos oeuvres sont durables, la plupart sont éphémères. Que restera-t-il de vos « expéditions lumière » pour la postérité ?

YK. Cousteau ou Paul-Emile Victor ramènent de leurs voyages de l'imaginaire, de l'émotion, du rêve... Chez moi, il restera, un ensemble de documents. Je m'intéresse beaucoup au CDROM actuellement. Je pense qu'il peut constituer un support idéal pour ce genre de témoignages. Mais le plus important, cela dit, reste la magie de l'expérience. Mes installations insuffleront peut-être à d'autres, dans l'avenir, le désir d'aller encore plus loin dans ce domaine.

PR. Vous vous définissez, avec humour, comme un « lampiste ». Etes-vous un artiste hors catégorie ?

YK. Je pense, en toute modestie, que je suis l'un des nombreux petits fils de Marcel Duchamp mais j'espère que mon art va un peu plus loin que le conceptuel même s'il peut se revendiquer de ce courant.

PR. Vos nuits sont-elles plus belles que vos jours ?

YK. Je ne suis pas un «nightcluber » effréné. Les boîtes, c'est pas mon truc. Je trouve ça d'un sophistiqué complètement faux. Je préfère improviser des fêtes, chez moi, avec mes potes. En général, je dors peu et quasiment à la belle étoile sous une grande verrière qui n'est pas occultée. Je me lève tôt parce que j'aime bien, aussi, ce moment évanescence du petit matin.

PR. Avec vos projets commandités pour « Europole », « Euralille » et «Euro- tunnel », vous comptez métamorphoser l'Europe en un sapin de Noël ?

YK. [Rires ...] Ce n'est pas très gentil de me dire ça ! C'est un travail sur le paysage mais avec la problématique des normes urbanistiques en matière d'éclairage à respecter, ne fût-ce qu'au niveau de la fonction pure des candélabres.

PR. Vous aimez les feux d'artifices ?

YK. Oui, mais pas la version proposées lors des fêtes nationales françaises. Les artificiers chinois sont par contre en train d'améliorer joyeusement leurs techniques. Je vais bientôt aller les voir.

PR. Que faites-vous, Yann Kersalé, quand vous débranchez ?

YK. Je pars en mer Je fais des régates à bord du « Dragon ».

2

Citations extraites de l'article
publié dans la revue Urbanisme
n°266, septembre 1993, pp. 21-22,
sous la plume de Catherine Sabbah.

YK Le soleil et la lumière naturelle montrent des couleurs, des formes inimitables. C'est bien pour ça que, lorsque la nuit tombe, c'est à nous d'en créer d'autres et de ne pas chercher à les imiter.

La lumière, c'est une matière première. Comme la peinture pour le peintre ou la pierre pour le sculpteur. Ils la modèlent, la font varier en nuances. Et ils ont des outils pour ça. Moi, en guise de pinceaux ou de burins, j'ai des ampoules, des projecteurs, et la technologie. En guise de toile, les villes, des sites industriels ou naturels. Je demande aux élus de me confier un bout de ville pour quinze jours, trois semaines ou une saison. Je malaxe un peu les nuits et les rues, remodèle certains quartiers et je les leur rends intacts. Entre-temps, j'ai donné à voir autre chose.

Un peintre sait ce qu'il obtient avec tel pinceau ou telle couleur, moi c'est pareil. J'arrive à faire à peu près ce que je veux avec un matériel que je commence à connaître assez bien, ou que j'invente et que je fais fabriquer.

L'exercice est intéressant, si c'est un inventaire de ce qui existe comme éclairage dans la ville. Comme point de départ d'une réflexion sur ce que l'on pourrait faire de mieux. Les ingénieurs prétendent parfois régir la ville de leurs lumières, et ceci pour longtemps. C'est simplement la preuve qu'ils manquent à la fois de modestie et de sensibilité.

Je suis le premier à avoir pensé une lumière dont la captation serait liée à la dynamique d'un lieu. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas que les riverains ou les visiteurs comprennent exactement comment et pourquoi j'ai dessiné tel projet, mais qu'ils soient touchés. Que ce soit beau ou laid, personne ne pourra l'affirmer de façon objective. C'est une autre vision de la ville. C'est une découverte.

Sur le site désaffecté de cap Canaveral, en Floride, l'agitation n'est plus liée au spectacle des hommes à la conquête de la lune, mais à celui des fourmis et de la vie souterraine. Le radiotélescope d'Arecibo, dans l'île de Porto Rico, est une oreille géante à l'écoute du chaos galactique. Un bouillonnement lumineux restituerait les milliers d'informations en provenance de l'espace. Pour qui ?

Personne, puisque l'endroit est perdu au bout du monde. Pour rapporter de cette aventure un constat, une vision digérée par moi. Mais les expéditions lumière ne sont pas forcément invisibles. Si je pouvais investir le no man's land qu'est Central Park avec de la lumière, toits les New-yorkais pourraient en profiter.

3

Interview de Yann Kersalé avec Raymond Balau, Vincennes, 1^{er} septembre 1997, destinée à une étude sur le Ville de Namur. Inédit. Préalablement, Yann Kersalé a pris connaissance de photographies des éléments mis au point par Roger Bastin en 1952-54.

Raymond Balau: **Votre travail est basé sur l'effet lumineux, sur l'artifice et l'immatériel. En tant qu'artiste, quel est votre rapport à la nuit ?**

Yann Kersalé: J'ai toujours aimé le principe des impressionnistes d'être sur le sujet, dans la nature : on peint en direct. Très vite, entre la peinture, la sculpture, la gravure, qui me plaisaient énormément, j'ai eu le désir de trouver un lien, un liant. Comme si à chaque fois, j'étais frustré de ne faire qu'une partie de quelque chose. Puis il y a eu ma rencontre avec la photographie, particulièrement la diapositive et son processus de projection. Ces jeux de projections, qu'on peut remettre en photo d'ailleurs, puis repartir ... une mise en abîme en quelque sorte. Des choses qui m'ont complètement orienté vers la nuit, vers cette idée non pas de travestir, mais de redécouvrir, de reprendre la lecture de choses qui, en elles-mêmes, objet, site ou paysage, ont des forces, mais que notre œil ne perçoit que sous une lumière très diffuse. Je dirais que la lumière solaire est une lumière extrêmement subjective. C'est donc la possibilité de redonner à voir des choses, de montrer qu'elles ne sont pas forcément comme on croit qu'elles sont, qu'elles ont en elles des aspects qu'on ne voit pas et qui sont pourtant là. Pour le pont des Ardennes par exemple, je veux faire une chair de poule avec les rivets. L'ingénieur qui a fait ça, il avait ses raisons de mettre ces rivets-là, des raisons qui n'ont rien à voir avec la démonstration que je veux faire. Je ne trahis pourtant pas l'objet, au contraire, je le montre tel qu'il est, mais d'une manière que seule la nuit me permet de le faire. Ma matière première, mon premier matériau, en fait, c'est la nuit ! La lumière artificielle, c'est un phénomène technique qui me permet simplement de traduire mon intention.

RB. **Y a-t-il d'autres préoccupations qui sont constantes dans votre démarche ?**

YK. Je suis très animé par l'idée de lieux vivants; il n'y a pas d'espace "neutre". J'ai fait différentes expériences, par exemple sur la Pointe de La Torche en Bretagne. Les rochers sont là depuis plus de 4500 ans. Avant, la mer était à 2 km mais la terre s'est fait grignoter. Donc il y a là un rapport particulier d'espace-temps. En tous les cas, il y a un vide d'espace. La mer est un ... non pas un matériau, mais une entité vivante de la planète, avec sa dynamique, son mouvement. Donc, j'ai fait une sorte d'électrocardiogramme de cette mer. Par le biais de petits capteurs fournis par Ifremer, on a enregistré l'amplitude de la houle, la force du courant, la vitesse du vent, la hauteur de la marée. Ces quatre paramètres, analysés toutes les dix minutes, ont donné des fluctuations, des variations et déclenchaient différentes programmations de lumière. C'était une sorte de chorégraphie presque instantanée, en direct. Il y a dix ans que j'ai fait ça, mais si j'en parle, c'est pour dire deux choses : la redécouverte visuelle de

l'espace, et l'autre, capter par de petits systèmes informatiques, comme l'électro-cardiogramme de chaque nuit.

RB. La lumière dilate, différencie l'ancrage local d'un édifice et l'inscrit dans une autre territorialité. Et en même temps, vous travaillez partout dans le monde, à des échelles très différentes. Quel est votre champ d'intervention ?

YK. Je ne sais pas quel est mon champ d'intervention. Pour moi, c'est la planète ...

RB. ... la planète, la nuit ! ...

YK. La planète la nuit, oui. A présent, surtout avec les satellites, la planète est découverte dans ses moindres détails, dans son absolu, mais je pars du principe qu'on peut repartir à la découverte de cette planète, comme Christophe Colomb.

RB. L'information qui intervient parfois dans votre travail, elle pourrait suivre ces technologies, être relayée par fibre optique, satellite ?

YK. Bien sûr, mais je ne suis pas un hystérique de la technologie, c'est pas ça qui me guide. J'avais un prof remarquable, mort beaucoup trop tôt, qui savait nous dire très basiquement que s'il y a une chose dont il faut se méfier comme de la peste, c'est de s'enfermer dans sa technique. Tout d'un coup glisser, on le voit souvent chez les archis ou les designers, ou même chez les plasticiens, et tomber dans la séduction, malsaine à mon sens, de l'esthétique pour l'esthétique, ou en tous les cas de l'artisanat de l'art.

RB. Vous êtes aussi éloigné des stéréotypes de l'illumination que de l'éclairage fonctionnel. Quelle est la signification urbaine de votre travail ?

YK. Alors oui, je suis éloigné des stéréotypes de l'illumination ! Mais depuis le début, c'est assez étrange, on m'a toujours demandé ce que je pensais de Jean-Michel Jarre ! Sans doute à cause d'un rapport à la lumière, alors qu'il n'y a aucune similitude. Ça m'a parfois affecté parce que je me demandais si ce que je faisais n'était pas assez clair encore, s'il y avait tant d'ambiguïté que ça, pour qu'on pense à Jean-Michel Jarre ! Mais tout ça s'est un peu estompé avec l'apparition de mes projets. A présent, le problème est plutôt la place que j'occupe. Je suis intervenu dans l'architecture, dans le paysage urbain, j'ai dessiné quelques objets, comme sur le pont de Normandie où j'ai eu la maîtrise du candélabre pour la chaussée. Du coup, mes "détracteurs", ceux qui voudraient ne pas me voir dans les arts plastiques, considèrent que je fais plutôt des arts appliqués. Avec le péjoratifisme qu'ils aiment donner à leur discours : il y a d'abord l'art, et puis il y a les arts appliqués. Dès les

Beaux-Arts, j'ai refusé de me trouver en confrontation avec le monde artistique tel qu'il était, précis et clair, c'est-à-dire la galerie, le musée, tout l'aspect institutionnel de l'art.

RB. Vos repères à l'époque, les artistes importants pour vous ?

YK. Mes repères, c'était l'internationale situationniste, c'était Guy Debors. Mes repères, il y en avait et il n'y en avait pas ! Les surréalistes, évidemment. Après, il y a des choses que j'ai trouvées intéressantes dans un tas de courants artistiques. J'ai beaucoup apprécié Fluxus, mais aussi l'Arte Povera. J'ai trouvé des choses chez les gens du Land Art, et même chez Beuys et d'autres interventionnistes. Mais je n'ai pas d'école particulière. J'ai simplement été interpellé par telle et telle chose à tel et tel moment et, fort de cet espèce de mixage, de cette grande salade d'informations, j'ai décliné ma façon d'intervenir sur l'espace. D'abord en gueulant ! Parce que j'ai cette réputation d'avoir mauvais caractère ... En gueulant pour affirmer mon droit d'exister en tant qu'artiste dans le paysage urbain. Les ingénieurs et les gens dits du métier, c'est-à-dire les urbanistes, les architectes, ne doivent pas forcément et obligatoirement avoir la maîtrise exclusive de l'espace urbain. Je voulais qu'ils me laissent le droit de faire, moi aussi, sans cette frontière qui fait en sorte que l'art ne peut se faire que dans les musées, comme élément expérimental, etc. Le plus souvent, pour les grandes commandes, on colle une sculpture posée sur la pelouse devant le bâtiment national. Ça c'est normal ! Mais on a largement dépassé ça depuis très longtemps ! D'après quelle loi l'artiste ne devrait être que là ? L'artiste n'est pas que le marché de l'art, que les collectionneurs ...

RB. Dans une interview récente, réalisée par Collin Hotermans, vous critiquez les plans lumière qui sont aujourd'hui "vendus comme les plans d'urbanisme des années 60". Que pensez-vous de cet engouement pour du "léger" et du "spectaculaire" comme travail sur la ville ?

YK. C'est politique, d'abord ! Je peux le dire parce que j'étais parmi les premiers à travailler de cette façon. L'intervention par la lumière dans l'espace urbain était même une chose inconnue dans le monde entier. Les premières expérimentations lumineuses qui ont été faites sur les monuments, je ne parle pas des années 30 ou des illuminations des grands boulevards, mais je parle de ce renouveau de la lumière dans la ville qui a commencé en France, vraiment en France. Il n'y avait rien à Tokyo, il n'y avait rien à New York ... et j'en ai pour preuve un film que tout le monde peut voir, Superman ! Dans le premier Superman, qui est donc bien daté, fin des années 70, début des années 80, il y a une scène où il survole New York. Et là on voit très bien que de nuit, puisqu'il est en train de porter sa copine,

etc... , qu'il n'y a absolument rien ! A New York, maintenant, c'est absolument incroyable. Il n'y a pas une tour qui n'a pas éclairé son sommet, son petit chapiteau, son petit machin, avec une couleur ou pas, jusqu'au côté thermomètre de l'Empire State Building, qui change de couleur, et qui d'ailleurs est maintenant repris à Hong-Kong. Quand je dis que c'est politique, c'est que les politiques se sont aperçu dans les années 80, où tout d'un coup il y a eu une baisse de morale, de niveau, enfin tout ce qui s'est passé après 85, et qu' il fallait surtout serrer les boulons, que le côté brillant, le côté festif que la lumière donne, c'était extrêmement payant vis-à-vis du grand public et surtout pas cher ! Et vite fait ! Eh oui, vite fait. C'est tellement simple ... quelques projecteurs à gauche, à droite, quand on n'en veut plus on les enlève, c'est pas grand chose à implanter, globalement c'est pas des projets qui coûtent énormément, ça représente que dalle par rapport à une l'architecture, c'est même pas 1%, des fois beaucoup moins ! Mon intervention sur l'Opéra Bastille, par rapport au coût de construction, c'est ridicule. Donc, ça, politiquement, ça a intéressé les gens. Et puis, c'est efficace immédiatement. C'est marrant parce que c'était la chose la plus simple à faire et c'est pourtant presque la dernière qui ait été prise en compte. Il y a eu d'abord le paysage de l'urbanisme. On a repensé les routes, on a repensé les villes, on les a agrandies, élargies, surtout en fonction de la bagnole, un peu en fonction du bien-être des gens, du public, enfin de la personne qui est véhiculée dans l'espace, et du coup des métiers sont apparus. Il n'y a plus eu de jardiniers mais il y a eu des paysagistes. Il n'y a plus eu d'ingénieur voyer mais il y a eu des spécialistes du calepinage, de l'enrobé, etc. Une sorte d'évolution des métiers qui en deviennent finalement d'autres. Et la lumière est arrivée après. Mais il y a d'autres raisons d'en parler. A mon avis, on n'a pas réglé le problème, l'être humain a encore un vrai problème de fond avec la lumière. Il y a quelque chose qui se passe avec la nuit d'abord, puis il y a quelque chose avec la lumière, c'est assez étrange. Je n'aime pas les plans lumière, tous ces trucs-là parce que je ne pense pas qu'on puisse régir la ville comme ça. On peut faire une approche comme vous l'avez, vous, avec votre idée de vision large, mais c'est assez ouvert. Avec les plans lumière tels que moi je les ai vus, je trouve que c'est vide. Ce qui m'ennuie le plus, c'est que j'ai l'impression que les politiques ont besoin de ça pour se rassurer. Voilà un truc qui n'est pas réglé : la peur du noir.

RB. Quelle est la différence entre les plans lumière et votre travail ?

Y.K. La différence, c'est de repartir à la découverte, en théorie, d'un espace à l'état zéro de la perception. Puisque la nuit le permet. Tous les soirs, si aucune lumière de service n'était là pour éclairer les choses, ou la lune, normalement on ne verrait strictement rien. C'est l'idée d'allumer un truc

dans la grotte et on découvre tout. A mon avis, on en est encore là. Le candélabre n'est rien d'autre que quelque chose qui était là juste avant et qui était le réverbère à gaz, et juste avant encore, les torches, et avant ça il n'y avait rien. Personne ne sortait la nuit, c'étaient les coupe-gorge, mais ça devait être assez beau, quoi. Et puis l'idée de sécurité est arrivée. Mais ce que les plans lumière ont tendance à oublier, c'est qu'il y a l'ombre, nom de dieu, on ne va pas tout mettre en lumière, on ne va pas tout éclairer, on ne va pas tout faire briller. Je me bats depuis pas mal d'années contre ces clichés, contre ces phénomènes de peur. Quand ils illuminent une architecture, un bâtiment, il faut qu'ils mettent de la lumière partout. Et puis surtout jaune, pas simplement parce que c'est la lampe qui consomme le moins, parce que soi-disant c'est chaleureux, donc ça fait plutôt riche, ça fait un peu or. Mon problème avec la Tour Eiffel, a été celui-là. En fait, c'est à se demander si les petites Tour Eiffel en or qu'on vend au deuxième étage, c'est pas ça qu'ils avaient envie en fait, en grandeur nature.

RB. Dans ces cas-là, le commanditaire pense être à la pointe en voulant faire de la lumière, mais finalement, il est assez conventionnel.

YK. TRES conventionnel. Et ça me rend fou de voir tous ces types, qui étaient avant d'ailleurs les éclairagistes de chez Philips ou de chez Mazda, ou des ingénieurs qui étaient sur tel et tel coup, qui ont trouvé ce créneau, de nouveau pour régir l'aspect visuel. Ils ne sont pas tous dénués de sensibilité, heureusement, ils font souvent des boulots en toute intelligence plastique, mais au niveau du politique, qui doit choisir entre telle ou telle intervention (mais c'est pareil pour l'architecte), c'est à se demander des fois si ça ne se règle pas sur l'oreiller, le soir avec madame et le dossier, pour lui demander ce qu'elle en pense. Ils choisissent des fois les aménagements des villes, comme le magnifique candélabre autour du pont des Ardennes, un peu comme on décore sa salle à manger. Moi, quand je vois comment les décisions sont prises dans certaines villes, je ne voudrais pas habiter chez le type qui a pris la décision, hein, parce que chez lui ça doit être too much. C'est papier peint, c'est de la décoration. J'ai rien contre la déco. D'abord il y a déco et déco, ça peut être très bon, mais en général c'est très mauvais.

RB. Eclairer un pont, c'est un terrain de liberté particulier ?

YK. Oui, un pont, c'est un truc particulier. C'est un franchissement. On passe d'un état à un autre. On est en suspension dans un espace, le temps de franchir. C'est presque ancestral, comme tout à l'heure l'histoire de la peur du noir, et je reviens deux secondes aux plans lumière. Ils rééclairent le tout, ils montrent le tout, peut-être parce qu'ils ont peur qu'il y ait des bouts qui partent, c'est incroyable. Tous les jours, la lumière solaire restitue les choses,

avec ce rendu massif, généraliste, avec tant de variations entre les solstices d'été et d'hiver. Comment ne peut-on pas se donner la liberté d'accepter que la nuit, on donne une autre vision des choses et un autre regard ? Merde, c'est le bénéfice de notre siècle ! On maîtrise assez bien un certain nombre de technologies pour introduire cette sensibilité dans notre vie ...

RB. Vous connaissez la proposition de René Denisot : le monde en éclat, l'oeuvre en effraction . La notion d'oeuvre est souvent devancée par la hantise de tout éclairer ...

YK. Voilà. Le pont, c'est pour moi d'abord l'idée de lui donner un aspect, de capter une opacité dans l'espace du franchissement. Ce que j'ai fait sur le pont de Normandie, c'est comme une vibration visible. C'est tellement tendu, ça peut apparaître fragile et là-dessus roulent des trucs, marchent des gens ... dans le temps, le seul moment où une armée n'est plus au pas, c'était sur le pont, parce que l'onde de choc pouvait détruire l'ouvrage. C'est un peu en mémoire de ça, aussi, les petits flashes qui sont dessous, comme autant de pulsions, de frissons. C'est comme une allégorie donnant une perception de la vibration.

RB. Pour le pont des Ardennes, quels sont les éléments sur lesquels repose votre projet ?

YK. Le projet tel que je l'avais voulu avant qu'on se rencontre ! Parce que là, ça change tout. Jusqu'à présent, ça rentrait dans une logique de plusieurs ouvrages. Il y avait quand même un budget et j'ai préféré abonder dans le sens de la sobriété de l'objet, puisqu'il est aussi pur et aussi simple que ça. Il y a cette grande courbe, très tendue, qu'il me paraissait intéressant de marquer, mais surtout, quelque chose qui disparaît un peu, c'est cette notion de ferraille. Comme il est peint, et sous la lumière solaire, il peut apparaître en béton. Il faut s'approcher pour voir qu'il est en métal. Le côté riveté, qui théoriquement devrait faire vibrer l'objet plus que ça encore, ça ne marche pas sous la lumière solaire. Sauf dans certains angles, avec certains couchers de soleil ou certaines lumières très contrastées. Je pensais accentuer ça et faire en sorte que la lumière révèle un peu plus sa matière.

RB. Le but de Roger Bastin, c'était que la ligne du pont ne soit parasitée par aucune verticale. Restituer l'éclairage du garde-corps, ça vous paraît intéressant ?

YK. Evidemment. Moi, de toute façon, tant que je peux enlever des candélabres, je le fais. En plus, j'aime bien le fait que le garde-corps vient sur les côtés. Je ne crois pas à cette lumière qui doit donner un niveau d'éclairage. Une chose qui commence à me gonfler prodigieusement, c'est

l'espèce de dictature, de pseudo-loi du lux-mètre, qui n'en est pas une d'ailleurs, mais que les ingénieurs éclairagistes ont établie. Ils disent : voilà, messieurs, pour la sécurité il vous faut 40 lux au mètre carré, ou 25 lux au mètre carré. Il y a des endroits dangereux, des carrefours importants, des éléments d'autoroutes, des choses comme ça, qui ont besoin d'être fortement éclairés. Que là il y ait une uniformité, un bon rendement lumineux, que la technique prime pour des raisons de sécurité, je suis tout à fait d'accord. Mais il y a vraiment une exagération de mise en système. Là aussi, une fois de plus, il faut dénoncer la mise en système. Je pense que cette main courante aura une attaque plus importante côté piétons, puis ensuite un dégradé qui arrive sur la chaussée, on peut très bien avoir un dégradé sur la chaussée. Les avions, qui sont pourtant des engins absolument considérables, un petit peu plus importants et un petit peu plus gros, un petit peu plus techniques qu'une simple voiture, atterrissent bien dans le noir presque total avec quelques petits points lumineux. On n'a pas mis 40 lux sur chaque piste d'aviation et les mecs y arrivent ! Une voiture équipée d'un système de phares à peu près correct peut très bien passer le pont des Ardennes sans forcément écraser quinze personnes, faut pas déconner. Je pense qu'on peut largement s'en sortir avec cette main courante lumineuse et qu'il n'y a pas besoin d'un paquet de lumière. Parce que c'est l'argument qu'on m'a quand même développé : les deux mâts sont là pour donner une uniformité; en Belgique on a l'habitude d'éclairer tout, etc, etc. Là, on n'a plus rien à dire ! Je suis désolé, je dis que c'est pas utile.

RB. Et au-delà de la main courante, comment voyez-vous le travail fait à l'époque par Bastin et qui va bien au-delà des superstructures du pont : la manière dont il est ancré dans les deux rives, comment il se cale contre la ville d'un côté et comment il pénètre dans la plaine de Jambes, qui n'était pas urbanisée à l'époque ...

YK. Ça, c'est vous qui me le faites découvrir. On ne m'a pas présenté les choses comme ça. Maintenant, c'est un truc urbanistique. En tous les cas, le côté pénétration, dégradé, est plus qu'intéressant. Il y a effectivement un travail plus large à faire. C'est marrant, parce que ça me ramène une fois de plus, puisqu'on parle de ponts, au pont de Normandie. Là je suis intervenu après la construction, mais heureusement je suis tombé sur des ingénieurs extrêmement pointus, intéressants, ouverts ! Des fois, c'est tout le contraire, mais eux : ouverts. Et grâce à eux, on a pu défendre le fait que le pont, ce n'est pas que la partie qui enjambe, mais c'était bien le territoire du pont. Quand je suis arrivé, un an avant l'inauguration, j'ai découvert que le fameux territoire du pont est en fait de 5 km. D'un rond point qui est la sortie de l'autoroute au sud de la Seine, à un autre rond point, à l'autre bout, à

l'arrivée d'une autre autoroute qui est au nord de la Seine, il y a 5 km. Sur ces 5 km, il n'y a pas qu'un seul pont, il y a aussi un grand viaduc qui enjambe le canal d'à côté. Tout ça, évidemment, c'est le territoire du pont. Quand on prend ce pont, on rentre dans le territoire du pont. Sur ces 5 km, il n'y avait pas moins de quatre maîtres d'ouvrage différents. Et qui ne s'étaient pas parlé ! Avant que j'intervienne, ils avaient tous commencé à passer commande de candélabres différents. Sur 5 km, il y avait quatre objets différents ! On a récupéré ça in extremis, mais ça vous montre l'état d'esprit ! Au pont des Ardennes, je me contentais d'intervenir uniquement sur l'enjambement, j'osais pas, si je puis dire, aller plus loin parce que je ne connaissais pas ...

RB. Mais avec ces informations, une démarche de type paysage, ça vous paraît adéquat ?

YK. Ah complètement, oui. Mais la question ne m'était pas posée comme ça. J'ai beaucoup de projets qui sont de ma propre initiative. Mais ici j'étais lié complètement à la commande, à l'orientation de la commande.

RB. Pour en terminer, une question plus générale. Vous avez souvent travaillé sur des constructions à caractère technique, dans des sites industriels. Quelles sont vos options vis-à-vis de ce patrimoine récent de l'ingénierie ?

YK. Je pense de toute façon toujours objet dans le paysage. Toujours quelque chose qui est en relation avec l'humain, avec l'environnement. Je suis particulièrement intéressé d'intervenir sur des objets en configuration d'exposition particulière, si je puis dire. Jusqu'au 7 juillet, en Bretagne, à Concarneau, il y a un élément du patrimoine de Concarneau qui vient juste d'exister, qui vient d'être terminé, le plus gros thonier jamais construit en France. C'est un bateau qui va partir pour une campagne extrêmement longue aux Seychelles. Il ne reviendra probablement pas avant seize ans ! De nos jours, ce sont les bateaux qui partent et les équipages qui bougent. C'est un objet hallucinant ! Un engin de pêche incroyable, très sophistiqué, pour faire encore une pêche très archaïque finalement, parce que on est obligé de regarder s'il y a des oiseaux, s'il y a des trucs qui flottent sur l'eau pour trouver le thon. La manoeuvre d'encercllement du banc dure dix minutes et le thon est quand même un des poissons les plus rapides du monde, il se barre à 80 ou 100 km/h ! Donc, ça gagne pas forcément à tous les coups. Et puis le thon est pélagique, il peut descendre à des profondeurs très importantes et là, plus personne ne peut l'attraper. Tout ça pour dire qu'à Concarneau, il y a une spécialité de fabrication de ces bateaux de pêche au

thon. Il va être là très peu de temps. C'est un copain qui s'occupe de l'armement et qui m'a posé la question. Ça m'a intéressé, mais il a fallu, un peu comme pour le pont de Normandie, recentrer tout. J'aime bien faire un détournement de commande, mais là c'était important parce qu'on était parti pour un feu d'artifice ! Alors que là, depuis déjà plusieurs jours, et encore pour une bonne semaine, ils ont la vision nocturne d'un objet complètement redéveloppé par rapport à celle qu'ils ont de lui le jour. Comme ça, ils ont deux aspects. Ça m'intéresse beaucoup de faire ça avec tout ce qui traîne dans le paysage. Ça peut être des usines. On m'a proposé dernièrement d'intervenir sur une centrale nucléaire, puis on m'a décommandé très vite parce que c'était plus d'actualité, mais j'y aurais été. Je ne suis pas du tout pro-nucléaire, mais l'objet est là ! Donc moi je fais avec. A Mons, sur le site du Crachet, on va faire un boulot avec Jean Nouvel. Ils m'avaient appelé avant. Bon après ils ont fait un truc avec des architectes, puis c'est revenu après concours. J'aime bien intervenir sur des endroits pareils. Là, il y a même des ruines de bâtiments. Ils veulent les détruire. Mais tant que ça ne dérange pas pour des raisons de sécurité grave, qu'ils me les laissent ces trucs ! Moi je vais faire quelque chose avec, y a aucun problème, je serai ravi. A Namur, il y a un truc aux Moulins de Beez, qui me ... mais il faudrait presque que j'écrive au roi ... ils ont des silos qui sont extraordinaires, à côté, et ils veulent les foutre en l'air. C'est vraiment dommage. Laissez-les, ils vous ont rien fait ! Mettez un peu de ronds pour rendre le lieu impénétrable, pour qu'il n'y ait pas de danger. Vous trouverez peut-être une application après, qu'est-ce ça dérange ?

4

cette interview a été publiée dans les
Nouvelles Immobilières, supplément
commun aux quotidiens belges
La Libre Belgique et la Dernière
Heure, sam. 16 novembre 1998, p. 6.

Philippe Laloux. **Que représente pour vous la lumière ?**

YK. Je la considère comme un nouveau médium d'expression contemporaine. D'autres utilisent également la lumière mais pour faire des espèces de "pâtisseries lumimeuses", jaunâtres. Je les appelle les "sodiumisateurs de monuments historiques". Au départ, l'argument, qui faisait plaisir à tout le monde, c'était la faible consommation d'énergie. Résultat, la totalité de nos monuments historiques sont tartinés de jaune. Je crois aussi que le jaune évoque l'image de l'or, "ça fait riche". Mais ce rapport au précieux - et la notion de respect qu'il sous-tend - devient dangereux dans la mesure où il se transforme en obligation. On tenterait de faire croire que seule cette lumière-là aurait le droit d'éclairer nos édifices. Cela me fait penser au prétendu nombre de lux au mètre carré qu'un éclairage devrait avoir pour éviter les agressions. Comme s'il n'y avait pas d'agressions, le jour... Bref, il y a des règles établies qu'il faut peut-être un peu bousculer. Qu'on se le dise, il n'y a pas de lumière historique. Les châteaux de la Loire n'étaient pas éclairés...

PL. **Quelles règles vous ont alors amené à éclairer les Moulins de Beez en mauve-violet ?**

YK. Ce qui m'intéresse, à chaque fois que je fais une intervention, c'est d'aller chercher l'identité du lieu. Les Moulins devaient abriter des archives; les archives m'ont fait penser à l'encre et au buvard. Je me suis mis à penser que tout pouvait être un grand buvard, lequel est aussi un élément de contraste, de ton sur ton. Le rouge brique pouvait alors changer de couleur.

PL. **Cette démarche pourrait-elle être appliquée à l'échelle d'une ville ?**

YK. Je ne pense pas. Il vaut mieux se cantonner à un certain nombre d'objets. Je vais presque être obligé de devenir le défenseur de l'ombre. L'expérience de la ville de Lyon est par exemple, une catastrophe : tout est illuminé, on est chez Mickey; on dirait un baba-au-rhum. Un objet peut fonctionner s'il n'est pas parasité.

Il y a parfois une sorte d'OPA sur la nuit: on canarde des projecteurs de grosse puissance sur des façades. Ce que j'essaie de faire, c'est redécouvrir l'objet par la lumière; partir -c'est très théorique- de l'état de la perception zéro. En plus, grâce à l'informatique, on peut gérer les allumages, les extinctions, les respirations...

C'est le cas à l'Opéra de Lyon dont l'éclairage de la façade varie en fonction d'un tas d'éléments (la présence ou non du public, la tenue de répétitions, la ronde du gardien de nuit...).

Dans le même esprit, dans le cadre du renouvellement de l'éclairage du périphérique de Paris, j'ai remis un projet à la Mairie qui prévoit des supports de candélabres lumineux variant en fonction du taux de pollution... Ce n'est pas si démagogique que cela; c'est même presque pédagogique.

5

cette interview a été publiée dans
Les Cahiers de médiologie 10,
"Lux des Lumières aux lumières",
Gallimard, deuxième semestre 2000
pp. 257 à 265.

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 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 oeuvres 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'Ecole 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 le 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 Carnavel, 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.**

YK. 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 VIIIe. 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, oeuvrant 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?**

YK. 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.**

YK. C'est une interprétation journalistique. On a pu dire également que j'étais sculpteur de lumière. Je suis plasticien, simplement. Mais lorsque l'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?**

YK. 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 » ?**

YK. Entre autres... En éclairant la toiture de l'Opéra de Lyon en rouge, j'ai souhaité 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 for-te. 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.

YK. 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 coeur même du paysage à manipuler.

■ Il est difficile de placer sur le même plan la mise en lumière des monuments consacrés - un opéra au coeur 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.

YK. 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 ?**

YK. Ce n'est pas que cela me déplairait. Si j'avais à mettre en lumière le Grand Palais pour une installation permanente, par exemple, le 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...**

YK. Je suis engagé par les villes comme directeur artistique, rien d'autre. Pas comme maître d'oeuvre. 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'oeuvre originale. Acquisée par le maître d'oeuvre, 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'oeuvre 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 ?**

YK. 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 ?**

YK. 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 « en 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 photographies 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 UFRIMER. 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 Carnaveral,

Le site de Cap Carnaveral est dévolu à la recherche spatiale. Le complexe 34, aujourd'hui désaffecté, est le lieu où furent mis en oeuvre 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 titanesque 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

6

interview publiée dans "Immo",
supplément du quotidien belge
Le Soir, jeudi 27 déc. 2001, p. 3.

Joël Matriche: **Comment définissez-vous votre métier ?**

Yann Kersalé: Je suis un sculpteur... qui ne sculpte plus. Je ne travaille pas la matière, j'essaie de capter sa résonance. J'interviens sur le paysage urbain, patrimonial, architectural pour faire redécouvrir, la nuit au public, ce que l'on ne voit pas forcément le jour. Je travaille avec des bâtiments, des ouvrages d'art, qui ont une vie intrinsèque, une âme en quelque sorte, et je m'efforce de leur trouver un sens. L'écrivain a sa page blanche, le peintre sa toile, moi, je travaille avec la nuit.

JM. **Que pensez-vous de l'éclairage urbain, tel qu'il se pratique généralement ?**

YK. Je suis un grand déçu de la normalisation de l'éclairage urbain. On avait l'occasion, il y a quelques années, de conquérir l'espace public autrement que par la fonctionnalité mais on ne l'a pas fait. On a, au contraire, assisté à une OPA sur la nuit de la part des quelques lobbies intéressés, pour l'essentiel les fournisseurs d'électricité et les marchands de lampes et d'éclairage.

JM. **Une occasion manquée ?**

YK. Oui, sans aucun doute. La nuit urbaine est un terrain qui pouvait être investi par les artistes, elle l'a été par les ingénieurs. Les architectes et les urbanistes vivent la même frustration. Il y a quinze ans, tout était encore possible mais, aujourd'hui, tout ce que l'on peut espérer, ce sont des interventions spontanées ici et là, la découverte de quelques pépites dans un magma de m... Les « sodiumisateurs » ont normalisé l'espace monumental ou patrimonial: hors de l'éclairage doré, il n'y a point de salut. En France, je vous mets au défi de trouver une chapelle qui n'est pas éclairée par trois spots jaunes. Et encore, ils ont fait des progrès : les clochers sont aujourd'hui illuminés de blanc !

JM. **Un mouvement irréversible ?**

YK. Je ne nourris plus d'illusions, j'ai trop longtemps eu l'impression de me battre contre des moulins à vent. C'est dommage parce qu'en théorie, il n'y a rien de plus léger et d'éphémère que le travail de la lumière. Or, on a l'impression que tout est coulé dans le bronze.

JM. **Il y a quelques années, Philips encourageait pourtant architectes et designers à proposer de nouvelles utilisations de la lumière...**

YK. Il est certain que l'on peut tout se permettre quand ça ne dépasse pas le stade de la maquette... A ce que je sache, ces scénarios n'ont pas trouvé d'applications concrètes. (...) Rien ne bouge vraiment, c'est un milieu très conservateur. Mais le reproche doit-il être fait aux fabricants ou aux concepteurs de lumières qui, plutôt que de bousculer les premiers, les laissent dans leurs certitudes et leur confort ?

JM. Faut-il du temps avant qu'un projet ne soit accepté et puisse enfin être mis en place ?

YK. Le mieux que l'on puisse faire, c'est un an. Mais en moyenne, il faut compter deux ou trois ans. Administrativement, c'est très lourd : il faut convaincre les bonnes personnes, discuter et négocier, obtenir les financements et les autorisations nécessaires... Mais je ne m'en plains pas, ça fait partie du boulot.

Ce qui m'exaspère par contre, et qui exaspère généralement les architectes, ce sont les concours. Je n'ai pas envie que le peuple, sans que ce soit péjoratif, me juge. En 1870, Delacroix estimait déjà que. « l'art ne se concourt pas ». Et il avait raison : lorsqu'on s'efforce de plaire au plus grand nombre, le risque est grand de faire dans la médiocrité. L'artiste ne doit en aucun cas devenir un prestataire de services.

JM. Les contraintes techniques sont-elles importantes ?

YK. Très. Car malheureusement, le matériel n'évolue que fort lentement. Je voudrais des sources lumineuses de forte puissance, d'une longue durée de vie, que je puisse graduer et dont je puisse changer les couleurs. Mais aujourd'hui encore, ces exigences sont incompatibles : plus la lampe est puissante, par exemple, plus elle chauffe et plus elle est difficile à manipuler. Les lampes économes en énergie, elles, sont difficiles à graduer. Mais de temps en temps quand même, on enregistre quelques progrès...

7

interview avec Monique Sicard,
Vincennes, avril 2003, publiée
dans Editions Norma, Paris,
2003, pp. 16-17.

Monique Sicard: **Que ce soit dans vos collaborations avec les architectes, vos interventions sur l'espace urbain, vos Expéditions-lumière, vous vous emparez d'un lieu, vous le façonnez, le transformez. Et les Objets-lumière que vous créez portent en eux, chaque fois, un peu de territoire public dont, de fait, ils prennent la défense. Nous sommes loin ces installations de galeries ou de musées.**

Yann Kersalé Les lois de la ville sont simples : les oeuvres doivent "tenir", résister. Beaucoup d'artistes estiment que ces exigences de l'espace public sont un carcan. Pour moi, il est important de penser le lieu, de le vivre, d'en extraire les contraintes, de les percevoir non comme des empêchements mais comme des ingrédients à part entière de la création. Intervenir dans l'espace public n'est pas synonyme d'enfermement dans la technique et encore moins de perte de liberté.

M.S. Ne peut-on vous taxer d'« appropriationnisme » lorsque vous vous emparez ainsi d'un quartier urbain, du bâtiment conçu par un architecte ? Où commence, où finit une oeuvre de lumière, par définition sans forme et sans contour ?

YK. Au concept d'oeuvre, qui désigne plutôt la forme juridique, je préfère celui de travail, qui sous-tend l'idée d'une expérimentation permanente sur la forme, le volume, le paysage. Il s'agit bien d'appropriation, mais l'amalgame avec le support est profond. Cela implique une connivence avec l'architecte, créateur du bâtiment, une entente profonde avant, pendant et après la mise en oeuvre du bâtiment et de ses lumières. L'implication avec les acteurs de la ville permet l'éloignement temporaire avec le monde de l'art contemporain, du moins un certain monde, celui du White Cube, plus académique que jamais. Je m'efforce d'être le plus indépendant possible. Forcément lié et attaché à l'architecture, j'apporte un nouvel angle de vue, un autre regard. Je façonne un objet nocturne. Bien que double de l'objet diurne, il en est profondément différent.

Je me suis approprié, dans une certaine mesure, l'Opéra de Lyon. J'ai développé toute une perception nocturne du bâtiment. Elle est, certes, en adéquation avec l'oeuvre de l'architecte, mais elle crée une nouvelle identification. Disons que Jean Nouvel n'en demandait pas tant, mais voilà vingt ans que nous travaillons ensemble... L'important est de ne pas s'engouffrer dans une voie exclusivement technique. Il faut reconnaître que les frontières d'un tel travail plastique sont difficiles à délimiter.

Autrefois, l'artiste occupait un cadre sur un mur. Aujourd'hui, il prend possession d'un bloc, d'un espace. Le travail de la lumière, de surcroît réalisé dans l'espace public, questionne, lui, encore plus profondément les frontières de l'oeuvre.

Pourtant, cette collaboration avec les architectes n'est pas primordiale. Quand je travaille à la mise en lumière d'un projet de Jean Nouvel ou d'un silo à grains, la démarche, pour moi, est analogue. Je cherche, chaque fois ce que révèle la matière lumineuse lorsqu'elle percute ou transperce matériaux. Leur transparence est à l'origine d'un jeu de transverbération, mot utilisé par les jésuites pour désigner, sur les images pieuses, la traversée du corps d'un saint par la lumière céleste.

M S. Que révèle alors la lumière ?

Y K. Qu'il s'agisse d'une architecture, d'un arbre, d'un silo, la mise en lumière s'apparente à l'écriture d'un story-board, d'un scénario, du texte d'une pièce de théâtre ; elle raconte une histoire. Lorsque je parle d'une narration par la lumière, ce n'est pas dans le sens d'une écriture subjective, mais de trame, de projet, de structure. Il s'agit de révéler l'objet à tous les niveaux de notre sensibilité. La mise en lumière place en exergue certains éléments ; elle en relègue d'autres, volontairement, dans l'ombre. Le soleil, ce washer naturel qui lave l'objet, n'agit pas de cette manière-là.

MS. Nous sommes à l'opposé des lumières d'un Turner, observateur constant des lumières solaires, qui en recherche, à l'occasion, l'éclat éblouissant, Ici, il convient de fouiller l'ombre, de faire surgir de la nuit un objet, une histoire, finement colorés.

YK. Peu importe que l'on choisisse d'agir à la manière de Turner ou de Mondrian. Gilles Deleuze écrivait que les philosophes inventent des concepts et les artistes des percepts. Pour moi, la première tâche est d'établir un scénario organisant de telles valeurs de percepts. La première étape est le doublon constitué par l'aspect plastique matériel de l'objet et l'introduction du concept. Les lumières, ici, tissent avec les objets des liens incorporés. Pour cette raison, elles n'ont aucun rapport avec la décoration pâtissière et lumineuse que l'on voit ici ou là, mais qui ne développe ni sens, ni volonté de sens, et ne trahit qu'une volonté décorative.

Je crois beaucoup aux filiations non consommées. L'époque est loin où les artistes se réunissaient. On ne peut plus, aujourd'hui, parler de telle ou telle école : il n'y en a plus. En revanche, je suis sensible à certaines oeuvres d'artistes, aux travaux de Daniel Buren, Bill Viola,

Joseph Beuys... Ce qui m'intéresse, c'est de pénétrer au coeur de l'objet, de saisir la résonance qui naît de sa seule existence. Un théâtre n'est pas seulement un bâtiment qui reçoit du public : il possède une physiologie propre. Les acteurs, le public n'y sont pas présents en permanence. Les premiers ont leur période de répétition, le second assiste aux spectacles. Les organes vitaux d'un théâtre, d'un opéra sont en sommeil à certaines périodes. Puis, ils se réveillent. Cet ingrédient physiologique dynamise, orchestre les pulsations de lumières visibles à l'extérieur. Je cherche à faire entrer en résonance le lieu et la programmation de la gestation des lumières, du crépuscule à l'aube : la plage entière de la nuit est libre.

MS. Il semble que vous observez votre propre création d'un regard extérieur, comme s'il n'y avait pas une part de vous-même à l'intérieur de cet objet. Comme s'il ne laissait pas chez vous quelque trace en retour...

YK. Je ne juge pas mais j'observe, attentif à ce qui se trame tel un photographe animalier. Je reste extérieur à l'objet comme peut l'être un scientifique. Cette observation, cependant, dépasse le simple constat froid. Je m'implique forcément puisque je mets en oeuvre ce concept de gestation lumineuse. C'est bien par là, notamment, que peut naître la revendication de l'oeuvre plastique.

M S. Vos intérêts pour les démarches et les objets scientifiques sont manifestes. Vos travaux ont croisé à maintes reprises la botanique, l'océanographie, l'astrophysique, l'aérospatiale... est-ce à dire que vous prenez également en compte les caractéristiques physiques de la lumière ?

YK. Elles m'intéressent. J'ai apprécié à ce sujet les dialogues avec Michel Cassé, avec Paul Virilio mais la lumière est d'abord, pour moi, une matière dont la constitution physique n'entre pas en ligne de compte. Certes, je m'approprie de nombreux phénomènes ou objets scientifiques, mais je n'entre pas dans la complexité des travaux des chercheurs.

MS. La lumière, cependant, est un matériau riche, aux propriétés étranges. Vous vous intéressez aux lumières visibles, mais d'autres sont invisibles : infrarouges, ultraviolets, rayons X... et certains phénomènes lumineux naturels pourraient constituer une source d'inspiration pour de paysages naturels que vous êtes : aurores boréales, arcs-en-ciel, halos, réfractions, réflexions...

YK. Si j'ai choisi comme matériau la lumière, c'est sûrement pour sa complexité. Elle offre un terrain d'investigation sans fin et je n'aurais pas assez d'une vie pour faire le tour de la question. Je n'ai pas encore travaillé à partir des phénomènes lumineux naturels, mais je développe quelque temps des captations par caméra numérique de lumières naturelles que je transporte loin du lieu de leur genèse. J'ai projeté des lumières sur un arbre. Par la photographie, je l'ai fragmenté. Réel et irréel à la fois, il a été transformé par les verts, les bleus, turquoises... J'ai ensuite imprimé ces phénomènes sur des voiles que j'ai tendus sur les vitres d'une orangerie. J'ai découvert qu'en les photographiant à nouveau, il était possible de créer des images d'une verrière improbable et magique. J'ai projeté de même des lumières étrangères sur un cactus de six mètres de hauteur. Photographié, fragmenté à son tour, il constitue, dans un autre contexte, le fondement d'une installation originale. Ce sont ces mises en abyme qui m'intéressent. Elles pourraient se poursuivre jusqu'à l'épure, n'être plus qu'une trace, un reliquaire: la pièce unique de l'Expédition-lumière.

Je projette de descendre en bathyscaphe jusqu'à une profondeur où le soleil ne pénètre plus, où les poissons sont les seuls émetteurs de Lumière. Faire un travail in situ, capter de nouvelles lumières et rapporter cette matière originale, en faire la base d'une nouvelle installation... J'avais déjà pratiqué de telles mises en abyme lors de la réalisation du projet de la pointe de La Torche. L'idée de transporter des lumières loin du lieu de leur gestation était déjà présente dans le projet d'Arcibo, dans celui de Cap Canaveral. Ou même avec les images des télévisions du monde entier que j'ai projetées dans les eaux du lagon de Maupiti, petit atoll du Pacifique devenu, dès lors, nombril de l'univers médiatique, avant de les renvoyer dans des kiosques dispersés sur la planète.

MS. Mais alors, où placez-vous la frontière entre les lumières de l'artifice et celles de la nature ?

YK. Il n'y a pas de frontière. Pour moi, la lumière est utilisable quelles que soient ses sources, les modalités de sa gestation.

MS. En ce qui concerne le son, vos choix n'obéissent pas à la même philosophie. Vous laissez, me semble-t-il, la nature agir.

YK. Je ne souhaite pas doubler les projets d'un fond sonore artificiel. Le son ambiant est suffisamment riche. Il évite que les visiteurs soient

enfermés dans une sorte de clôture, leurs mouvements canalisés comme cela se pratique, par exemple, dans le cinéma. Et l'on sait bien que le son exige d'être reçu à proximité même de sa source, ce qui n'est pas le cas pour la lumière. Pour que le son d'une installation soit perceptible d'aussi loin que les lumières qu'elle émet ou qu'elle réfléchit, il faudrait des installations dantesques.

MS. Et si l'on vous posait la difficile question : « D'où vient la lumière de l'oeuvre », que répondriez-vous ?

YK. Certains répondraient de Dieu. Mais, pour moi, la lumière est une matière qui nous environne. Elle est là. Elle ne se limite pas à ses fonctions comme semblent le croire ceux qui inondent de sodium les monuments historiques. Elle a bien plus à dire, à raconter. Les cinéastes, notamment ceux du cinéma noir, ont depuis longtemps fait la démonstration que la lumière était un ingrédient important des supports de narration. Elle est un composant essentiel de l'écriture cinématographique. Le directeur de la photo joue pleinement le rôle d'un second réalisateur.

Nous portons, hélas, peu d'intérêt à l'éclairage de nos maisons. Le concept de climat lumineux ne s'est pas encore implanté chez nous. L'ampoule accrochée au plafond, munie d'un abat-jour, constitue le type de nos sources lumineuses : tout reste à inventer. J'ai créé ce caisson lumineux qui passe lentement par toutes les couleurs de l'arc-en-ciel et projette ses lumières dans le volume de la pièce, la nuit. Il préfigure la télévision du futur : celle qui ne nous ennueie pas avec ses images. Ce qui est important, c'est que la poésie ne soit pas morte. J'aime le terme d'expédition. Je pense qu'il est possible de partir explorer la Terre. Par l'investigation de la nuit, on redécouvrirait les paysages, les formes de la planète, Par le biais d'installations lumières, on créerait une « Terre de nuit ». Elle serait, de préférence, sans guerre.

Je ne cherche pas forcément le voyage lointain ou le kilométrage. Une expédition peut avoir lieu dans le jardin, simplement sur une rose. Pénétrer à l'intérieur... ou descendre au fond des mers avec un petit bathyscaphe, capter les lumières à peine perceptibles d'une forêt tropicale humide, gagner l'Antarctique, l'Islande, les îles Féroé...