

Discussion entre Stephan Barron et Pierre Restany
à propos du *Bleu du Ciel*

Pierre Restany : Dans votre installation de l'Atrium de Tourcoing, en janvier 1994, vous invitez le spectateur à monter quelques marches pour regarder sur le dessus d'une stèle, un carré gris-bleu découpé dans un écran informatique, gris-bleu qui est la moyenne des couleurs des ciels de Toulon et Tourcoing. Le spectateur une fois qu'il a vu ce fragment interactif gris-bleu, aperçoit en levant les yeux vers le ciel, à travers une fenêtre carrée dans le plafond de l'Atrium, la réalité du ciel de Tourcoing.

Stephan Barron : Le spectateur confronté à cet « échantillon » souvent gris du ciel du Nord, le compare avec le gris-bleu du fragment informatique sous ses yeux. Il reconstitue alors la couleur bleue azur du ciel du sud, situé à quelques mille kilomètres de là.

Pierre Restany : Quelle est l'origine du projet le Bleu du ciel ?

Stephan Barron : Ce projet remonte à mon arrivée dans le Nord en 1992, et à ma confrontation avec les interminables semaines grises du Nord. J'étais amusé de constater l'interactivité entre la couleur du ciel et sa perception qui est variable d'un moment à l'autre, et d'une personne à l'autre. Le Bleu du ciel est aussi une suite de mes précédents projets sur la perception de l'espace planétaire et de la distance.

Pierre Restany : Je pense que c'est très intéressant que vous ayez eu recours à cette référence à une expérience personnelle, une expérience disons à la fois physique et sentimentale parce que je pense aussi que c'est par une approche inversement ou homothétiquement positive que Yves Klein a assumé la révélation de son bleu. Lui, ce n'était pas parce qu'il fallait affronter la grisaille du Nord : c'était au contraire dans des conditions physiquement et psychologiquement différentes, et très joyeuses et positives, il était allongé en plein soleil sur le sable de la plage à Nice. Évidemment la qualité du bleu qu'il y a vu était profondément différente sur le plan de la qualité esthétique si je peux dire, mais, et ça vous l'avez très bien perçu — nous sommes en 1948, vous, vous avez eu l'expérience du bleu-gris du Nord en 1992, un certain nombre d'années vous séparent d'Yves Klein et de la nature physique de son intuition — je crois que ces deux expériences ont un point commun : en 1948 le bleu du ciel apparaît à Yves Klein comme une image mentale du vide, comme le bleu-gris du ciel de Tourcoing vous est apparu à vous aussi comme une image mentale du vide. Je tenais à souligner cette parenté en quelque sorte structurelle et organique de votre approche vis-à-vis du bleu du ciel.

Stephan Barron : Je voudrais revenir sur le concept essentiel pour moi d'interactivité planétaire. Dans le Bleu du ciel, le spectateur est invité à participer mentalement au processus du climat, de la nature. Il participe à l'interaction du local et du planétaire. J'ai noté une phrase de Bachelard qui exprime cette idée de participation interactive « Nous croyons regarder le ciel bleu, c'est soudain le ciel bleu qui nous regarde ».

Pierre Restany : Voir le bleu ou accepter ou pressentir que le ciel bleu vous regarde cela implique évidemment une grande participation psychologique. C'est ce phénomène de distance et de rappel de la distance auquel vous êtes extrêmement sensible, et que vous avez voulu signifier dans votre dispositif de l'atrium de Tourcoing. La distance est importante parce que c'est sur ce concept que

s'établit aussi le lien tangible de la monochromie comme image mentale de l'espace. L'échantillonnage d'un petit morceau de ciel gris ou bleu est infiniment moins gris ou moins bleu que cette perception, cette image de la distance dans le gris ou dans le bleu. Et il y a là une référence extrêmement précise au concept cher à Yves Klein de l'imprégnation de la conscience, de la sensibilité par le bleu. Il y a donc un phénomène directement interactif, et toute l'idée d'imprégnation monochrome est basée sur ce processus d'interactivité que vous définissez très bien par l'interaction du local et du planétaire, l'interaction de l'intérieur et de l'extérieur. En pensant justement à ce double processus interactif, je me rends compte que bien évidemment toute la stratégie conceptuelle, théorique, pratique et démonstrative d'Yves Klein a été menée sous le signe de ce même impératif d'interactivité. C'était pour cela que Yves Klein, chaque fois qu'il avait progressé d'une étape dans l'auto-révélation de sa vérité éprouvait le besoin de faire une exposition pour expliquer aux autres ce pas en avant. Donc, il était extrêmement conscient que ce n'était que dans le flux de l'interactivité que le courant passe et que les concepts comme celui de la monochromie ou celui du vide peuvent être perçus comme tangibles.

Stephan Barron : Dans le dispositif télématique du Bleu du ciel , le passage des nuages à Toulon ou Tourcoing interagit immédiatement avec la couleur du monochrome gris-bleu. Les nuages sont une invitation au voyage, et réveillent notre désir d'ubiquité que j'ai voulu exprimer dans ce projet.

Pierre Restany : Qui dit bleu du ciel, comme vous le faites justement remarquer, implique le rapport au gris. En effet, on peut dire que votre gris-bleu est en quelque sorte une variante du bleu du ciel, un dosage du gris par rapport au bleu, compte tenu de la distance et des différentes conditions climatiques qui affectent le ciel de notre planète.

Dans ce mixage des couleurs qui tend au gris-bleu, le passage des nuages joue un rôle évidemment déterminant. Au-delà de ces traînées et de ces marques rapides qui viennent soit modifier la tonalité lumineuse du ciel, soit carrément l'oblitérer, le nuage est plus encore qu'un facteur de gris, une stimulation au désir, au désir du voyage, une invitation au voyage, c'est-à-dire une intégration physique plus grande dans le cosmos.

Stephan Barron : Les machines interactives mettent en scène nos processus psychologiques et physiologiques. Elles nous obligent à redéfinir très précisément et profondément, à la fois notre perception et notre vision du monde.

Pierre Restany : Vous savez que je pense en ce moment à cette idée de la « révolution de la vérité », c'est-à-dire de l'évolution des critères esthétiques du goût dans notre société post-industrielle, et de condition post-moderne. Si on passe aujourd'hui de la notion canonique du beau à celle du vrai comme critère de jugement esthétique, il est certain que ce vrai n'est pas le vrai qui ressort de la logique et de l'évidence. C'est tout un processus, c'est tout un procédé culturel d'apparences qui tendent justement à provoquer chez le spectateur cette dimension d'interactivité qui fait que l'œuvre présentée devient vraie, et est perçue en tant que telle.

Ce n'est que si le spectateur perçoit comme vrai ce bleu du ciel, qu'il participe pleinement à sa substance conceptuelle et tangible, c'est-à-dire à la vérité de l'image mentale du vide. Et donc, il n'est pas interdit de penser que le jugement esthétique de la société post-industrielle, ou de la condition post-moderne soit de plus en plus déterminé par des machines interactives qui auraient pour but d'être des machines à détecter la vérité, ce type de vérité. Pour atteindre cette sensation de

vérité — encore faut-il qu'elle soit crédible — les machines interactives la rendront un peu plus vraie que nature. C'est ce supplément d'âme dans la vérité qui la rend crédible et qui vous fait accéder à l'image mentale du vide.

Stephan Barron : Le ciel est aussi l'image même du virtuel...

Pierre Restany : Le ciel est absent à distance, il est virtuel, il est l'image par excellence de la réalité virtuelle, une réalité virtuelle qui n'était pas conçue comme telle auparavant, mais qui maintenant en effet domine l'entier rapport sujet/objet du réel, nous sommes en pleine réalité virtuelle, c'est-à-dire en plein cœur du sujet. Qu'est-ce que c'est que cette vérité interactive comme critère du goût esthétique ? C'est en effet la perception, la sensation d'une réalité virtuelle sur laquelle vient se poser cette vérité, c'est la vérité de la réalité virtuelle qui est mise en question par tout le processus interactif du goût et il est remarquablement significatif d'en arriver à travers tous ces relais à un concept de vérité qui épouse la forme et la substance de la réalité virtuelle, c'est-à-dire la présence de son absence. C'est son inconsistance physique ou plutôt sa réduction à la totale apparence et en même temps la richesse et la profondeur de sa présence mentale qui la rendent tangible.

Stephan Barron : Finalement la réalité virtuelle nous renvoie en nous-même, à notre propre vérité...

Pierre Restany : La réalité est en nous-même, la vérité est en nous-même, mais nous en prenons conscience à travers une réalité qui n'est que pure apparence mais que nous pouvons lorsque en situation d'interactivité avec elle, considérer comme vraie.

Stephan Barron : Dans ce projet, il s'agit d'une réalité virtuelle extrêmement simple, puisque le spectateur est invité à reconstituer mentalement une couleur pure, la couleur du ciel absent.

Pierre Restany : Quand vous parlez justement de couleur et de couleur mentale, vous faites allusion à la reconstitution d'une couleur pure et vous en appelez à la participation mentale du spectateur. Je pense que l'image mentale de la couleur est vécue en effet à travers toute une série de circuits psychologiques qui passent de l'intérieur à l'extérieur, ou du conscient à l'inconscient. Et à partir du moment où nous participons à ce genre de va-et-vient, alors il est évidemment normal d'y attacher, d'y inclure toute la symbologie ; la symbologie qui comme vous le savez bien est une symbologie extrêmement pratique, d'une minutie extraordinaire, de l'ordre de la chimie et de l'alchimie, de la pharmacie ou de l'herboristerie si je puis dire. Dans le langage des couleurs chaque couleur et même chaque nuance dans la couleur principale est affectée de propriétés symboliques spécifiques. C'est donc une symbologie qui va du spirituel au physique et il est très intéressant de voir qu'à partir du moment où on est capable d'envisager l'image mentale de la couleur, c'est cette symbologie qui apparaît immédiatement comme la première phase de l'accord entre le moi et la sensation colorée.

Stephan Barron : Le bleu est lié à l'infini, parce que le ciel est « l'objet infini » par excellence. Vous avez écrit que le bleu est la marque tangible de l'infini dans son immensité intime...

Pierre Restany : Le bleu est l'immensité intime. Quand vous me citez et que vous dites que le bleu est la marque tangible de l'infini dans son immensité intime, nous reprenons en lui donnant une sorte de valeur globalisante et donc relativement spectaculaire, tout le processus dialectique et interactif de la perception mentale de la couleur, c'est-à-dire la dialectique intérieur-extérieur. Plus l'on s'enfonce dans la vision mentale de la couleur, et plus la profondeur bleue apparaît, la profondeur née du rien, qui est si chère à Bachelard; plus évidemment se pose le problème de l'infini, dans la mesure où ce n'est sans doute que le ciel, à beaucoup plus grand titre que la mer, qui nous donne

cette sensation. C'est-à-dire que nous percevons le bleu du ciel comme infini et dans la mesure où nous l'avons perçu comme tel, alors c'est cette vision de l'infini qui se met à nous regarder et c'est à ce moment-là que le sens d'une immensité sans limites s'empare de nous et que l'infini rentre en nous. L'opération d'imprégnation du bleu IKB s'est entièrement effectuée à partir du moment où nous ressentons ce souffle d'infini en nous...

Stephan Barron : Mais le bleu est-il toujours aussi infini ? Depuis la conquête spatiale, il y a eu un retournement spectaculaire de la situation. Quand on a franchi l'atmosphère terrestre on s'est aperçu que de l'extérieur, c'est la planète qui est bleue, qu'elle est finie, limitée. On est dans une sorte de vaisseau bleu et au delà il n'y a rien. On est passé d'un bleu infini et vertical, à un bleu fini et horizontal.

Pierre Restany : Il a fallu en effet que les soviétiques envoient Gagarine dans l'espace pour qu'à quelque chose comme 150 000 km de la Terre, il s'aperçoive qu'elle était bleue. Et quand il est retourné et qu'il a fait cette déclaration sensationnelle, Yves Klein était heureux jusqu'à en pleurer...

La conquête spatiale aurait pu être la légende du siècle si malheureusement Armstrong, en 69, n'avait pas foulé de son pied le sol lunaire en nous démontrant une fois pour toutes que la Lune était un astéroïde mort, ce que l'on savait, mais nous nous comportons tous comme saint Thomas : il fallait la toucher pour en être sûr. Et d'ailleurs, à partir du moment où Apollo nous a donné cette preuve, tout le mythe de l'aventure spatiale s'est dégonflé comme un ballon de baudruche.

Les savants avaient prévu cette espèce de flash-back de la sensibilité planétaire ; sans se donner un mot d'ordre commun les savants russes comme les savants américains avaient décidé au départ de ne pas faire des cosmonautes les nouveaux conquistadores comme à l'époque de la découverte de l'Amérique ou des espèces de demi-dieux pour parler le langage de l'antiquité grecque. Non, ils n'avaient rien d'héroïque ; on les a toujours représenté comme des spécialistes d'une certaine navigation spatiale dont le rôle et le devoir étaient de demeurer naturellement hommes, c'est-à-dire des hommes normaux dans les conditions très spécifiques du cosmos. Ce refus de déification ou de mythification du personnel protagoniste de l'aventure spatiale était une chose prévue, qui correspond justement à ce phénomène de pré-science culturelle.

Stephan Barron : Mais c'est cette confirmation de notre solitude et de la finitude de notre espace qui est la grande découverte de la conquête spatiale. C'est la perte d'une illusion, une illusion d'optique. Cette non-découverte spatiale est un acte fondateur de l'écologie planétaire.

Pierre Restany : C'est notre réalité dans toute la globalité économique de la condition post-moderne et de la société post-industrielle. Et c'est à ce moment-là qu'on peut parler d'écologie post-industrielle. Nous vivons dans une société post-industrielle et contrairement à ce que certains modernistes voudraient nous faire croire, cette société post-industrielle n'a pas dépassé le stade industriel. Elle en est au contraire saturée à un tel point d'objets que l'on trouve partout, que la production industrielle est en quelque sorte la loi d'airain de nos activités, et nos sentiments eux-mêmes sont des phénomènes industriels. Et il y a donc une écologie post-moderne qui se réfère à cette condition de saturation de la société post-industrielle. Société saturée, la société industrielle l'est dans la mesure où elle ne peut pas se concevoir sans l'industrie et au-delà de l'industrie. Et en ce sens, elle offre des analogies structurelles et organiques extrêmement frappantes avec ce qu'on appelle les sociétés primitives et surtout la société de la forêt amazonienne. L'Indien de la forêt

amazonienne ne peut absolument pas concevoir le monde au-delà de la forêt, exactement comme nous sommes incapables aujourd'hui de concevoir le monde au-delà de l'industrie. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de démarches s'inspirent, justement, de la philosophie de ces primitifs de la forêt, et qu'il existe véritablement des tendances très nettes de néo-primitivisme dans la recherche plastique, le design, l'architecture et la pensée théorique et sociologique. En effet, l'Indien qui vit dans une ambiance tribale se considère comme le plus bel animal de la création, et à juste titre. Parce que lorsqu'il naît, les sages-femmes et les anciens du village se réunissent, l'inspectent des pieds à la tête et s'il manifeste des infirmités, il est impitoyablement tué. Donc, ce ne sont que les plus beaux bébés qui vivent. Et ensuite, ces garçons et ces filles sont initiés ; toute la vie tribale est une longue initiation. Une initiation qui a pour but de placer l'Indien en position centrale d'harmonie cosmique avec la nature. Le rapport entre la culture et la nature chez l'Indien tribal d'Amazonie est rigoureusement égal. La culture de l'Indien, c'est son sens de la nature, et en effet, c'est ce qui lui permet de vivre en harmonie constante avec les éléments du cosmos. Il est un bon chasseur, un bon pêcheur, il sait manier les fibres textiles pour construire les armes et les pièges dont il a besoin pour la chasse et pour la pêche, il connaît les plantes médicinales, les lianes porteuses d'eau douce, il sait retirer le miel des essaims d'abeilles sauvages, il connaît la valeur nutritive des différentes plantes de la forêt. Et puis, lorsqu'il s'agit de faire pousser le manioc, il pratique avec beaucoup de discernement, l'agriculture mobile sur brûlis, et il se contente de détruire le nombre minimum d'arbres de façon à dégager une clairière pour la plantation de manioc. Tout ça fait de lui le parfait élément, le parfait catalyseur, le parfait discriminant algébrique de l'écologie de la forêt.

À partir du moment où il est converti, il est détribalisé, il est voué à une sorte de décadence physique et morale parce que ce que lui a inculqué soit la cristallisation, soit le contact avec des missionnaires ou les autres blancs, c'est l'idée qu'il y avait quelque chose au-delà de la forêt, c'est là que ver est entré dans le fruit.

Le manifeste du Rio Negro a été le fruit de cet immense choc affectif qu'a été pour moi la découverte de l'Amazonie. Vous savez, découvrir l'Amazonie c'est vraiment quelque chose. Parce que le climat est assez dur ; il est humide, chaud, et puis vous avez des rafales de vent et de pluie, qui finissent par vous glacer les os, aussi étrange que cela puisse paraître. La haute saison, la saison des hautes eaux est en ce sens placée sous le signe d'une humidité constante, c'est assez débilitant. Et surtout, le vert est partout, constamment présent, la forêt est aussi le royaume incontesté de l'insecte, il y en a de toutes les sortes, il y a cinquante variétés de puces, de pucerons, de punaises, de mouches, de moustiques— et encore les moustiques sont peut-être les plus civilisés, car ils se font entendre quand ils viennent vous piquer, tandis que les autres sont beaucoup plus vicieux—sans penser aux araignées, tarentules, mygales, scorpions... Et donc, les premiers jours de contact physique avec l'Amazone sont un enfer, d'abord parce que vous êtes littéralement dévoré par les insectes —et contre ça toutes les séries de médicaments, d'onguents ne servent vraiment à rien : il faut attendre que votre corps, à force de piqûres répétées, s'autovaccine. Et pendant une semaine vous souffrez véritablement une sorte de martyr. Ce qui vous décourage : « qu'est-ce que je suis venu faire là ? ». Au bout de cette épreuve physique, quand votre sang s'est intoxiqué, vous commencez à supporter beaucoup mieux les éventuelles blessures, et puis, peu à peu, votre vision change, tout ce qui vous paraissait plus ou moins routinier, habituel, cette

espèce de saturation verte, change de sens ; à l'enfer vert succède le théâtre vert, c'est-à-dire que le moindre passage d'un poisson sous l'eau, d'un serpent, la vision allusive d'un crocodile, des oiseaux dans l'air, les différences de vert dans les arbres, tout ça, finit par créer un spectacle perpétuel : le spectacle de la vie permanente. Et alors, tout change à ce moment-là, parce que vous commencez véritablement, vous aussi, à communiquer avec la nature. Je me suis rendu compte, que devant ce fait extrême, cette nature exceptionnelle, la réaction de l'individu est exactement la même que celle qu'il peut avoir devant ce que j'ai défini comme étant nature moderne, c'est-à-dire la nature industrielle, urbaine, médiatique. Finalement, cet univers de l'usine, de la ville, de la publicité, constitue un tout homogène, qui est symétriquement analogue au tout homogène que représente la forêt amazonienne.

Donc les références et les rapprochements sont évidents, et surtout en ce qui concerne l'approche de l'homme vis-à-vis de ces deux formes de nature. Ç'a été pour moi une très grande leçon, quand j'ai compris que cette approche était avant tout d'ordre mental et cosmique et qu'il existait évidemment une dimension écologique et cosmogonique.

C'est entre la vision cosmogonique et la réalité écologique que se créent justement le phénomène d'osmose entre l'homme et la nature, et ce phénomène d'insertion de l'homme dans cette communion universelle. Et donc, j'étais très sensible à partir de ce moment-là, à toutes les tentatives conceptuelles, qui se servent des données des sciences humaines (de la sociologie à l'anthropologie, en passant par l'archéologie la psychosociologie) pour essayer de définir des circuits de communication interactive, non-verbaux, visuels ou sensibles. C'est pourquoi j'ai été très intéressé par l'exposition Le primitivisme dans l'art du 20e siècle organisée par William Rubin au moment de la ré-ouverture du MOMA de New York en 1985, et ensuite plus récemment au début des années 90 par Les magiciens de la Terre, exposition organisée à la Villette et à Beaubourg par Jean Hubert-Martin. Des expositions qui dans le fond plaçaient sur un pied d'égalité des œuvres d'art conceptuel récentes et des œuvres qui étaient des œuvres tribales, c'est-à-dire l'expression de la mémoire collective et immémoriale d'une tribu. Et en effet, pourquoi pas ? Bon, ces expériences étaient évidemment aussi très culturalisées, c'est-à-dire qu'elles cherchaient aussi à répondre à la question des influences politiques sur la culture, et puis elle ne sont jamais allées jusqu'au bout des choses parce que le bout de ce genre de problème aurait été de faire basculer tout l'art conceptuel dans l'anthropologie culturelle. Là il y avait certainement des questions de marché et de réticences que l'on peut comprendre. Mais, ces expositions agissent en tant que témoin et signal et elles marquent la prise de conscience à travers la cosmogonie de l'écologie, des problèmes structurels et sociaux, qui nourrissent la légende des langages de l'interactivité.

Alors, je dirais pour finir, mon cher Stephan, que c'est peut-être la prise de conscience, en effet, de ce manifeste de la planète verte qui débouche sur l'immense perspective de la planète bleue. À ce niveau-là, le gris et le vert deviennent bleu. Et c'est avec cette conclusion synthétique, le gris et le vert se fondant dans le bleu, que je terminerai notre discussion sur le Bleu du ciel .

Nous communions ensemble sous le même ciel bleu, ce ciel bleu qui a été celui d'Yves Klein, de Bachelard... je pense que nous faisons partie d'une famille qui a pour elle la constante dignité de ses rêves, de ses perceptions et de ses intuitions.