

bidon, 1980). He also shows that his work is not just a list of objects, and that metaphor—the shift of meanings—has a crucial role in it. The work he presented in the context of → **CHÂTEAU DE TOKYO / PALAIS DE FONTAINEBLEAU**, simultaneously a *trompe l'œil* and a perfect replica of a hole, an abandoned action with an ironic title, disrupts the geometric perfection of formal French gardens. An unfinished entrance or exit, *Jardinage* [Gardening] symbolically reinterprets the secret passages in the royal châteaux that are part of the legend of the Crown.

BOULE NÉON (BULLE)

Neon Bubble

[→ Fig. #03#04]

[F] → «Bulle» de l'exposition → **CELLAR DOOR** de → **Loris Gréaud**. Les plans et lignes de perspective du Palais de Tokyo ont été compactés en une simple boule de papier et modélisés à l'échelle du lieu en lignes de néons.

[E] → "Bubble" of the → **CELLAR DOOR** exhibition by → **Loris Gréaud**. The blueprints and the perspective lines of the Palais de Tokyo were first reduced to a simple paper ball before being room scale modelled with neon lines.

BOURCIER, MARIE-HÉLÈNE

[F] → Sociologue, activiste *queer* et maître de conférences chargé de recherches à l'université de Lille 3 et à l'EHESS (Cadis). Elle enseigne également à Paris 1 et Paris 8. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur la théorie *queer*, les subcultures sexuelles et les minorités en France et à l'étranger. Elle a notamment publié *Q comme Queer* (1998), *Sexpolitiques: Queer Zones 2*, (2005) et *Queer Zones: politiques des identités et des savoirs* (2006). Elle a proposé le programme de conférences et de performances → **F*CK MY BRAIN** au Palais de Tokyo et à l'EHESS.

[E] → A sociologist, an activist on queer issues and a lecturer responsible for research at the University of Lille 3 and the EHESS (Cadis). She also teaches at Paris 1 and Paris 8. She has written many books and articles on queer theory, sexual subcultures and minorities in France and abroad. In particular, she has published *Q comme Queer* (1998), *Sexpolitiques: Queer Zones 2*, (2005) and *Queer Zones: politiques des identités et des savoirs* (2006). She devised the → **F*CK MY BRAIN** program of lectures and performances at the Palais de Tokyo and the EHESS.



→ David Bowie

BOWIE, DAVID

[→ **Ziggy Stardust**]

[→ **Jeudis de D'UNE RÉVOLUTION À L'AUTRE (Les)**]

BOX TUNNEL

[F] → Chemin de fer de l'ouest de l'Angleterre reliant Londres à Bristol et le sud du pays de Galles, passant sous la Box Hill.

[→ **BANDEROLES**]

[→ **Hall, Ed**]

[E] → Railway tunnel in western England, linking London with Bristol and South Wales, dug through the Box Hill.

[→ **BANDEROLES**]

[→ **Hall, Ed**]

BROCCOLICHI, PASCAL

[F] → Installé à Nice où il enseigne à la Villa Arson, Pascal Broccolichi expérimente l'écoute à travers un vaste programme de recherche acoustique. C'est une démarche phonographique à grande échelle, puisqu'il s'est rendu à plusieurs reprises dans certaines régions désertiques de la planète pour y réaliser des travaux sonores et photographiques. Parmi ses projets d'installations les plus importants, il a occupé en 2005 la nef du capc Musée de Bordeaux avec *Dial-O-Map 25°*, un énorme dispositif de diffusion d'ondes sismiques. Il a créé en 2001 le laboratoire d'expérimentation audio LECSonic à Tulle et plusieurs autres espaces qui demeurent de véritables parcours pour l'oreille où il confronte les environnements physiques et sonores.

→ **RÉPONDEUR**. Mai 2008. *TRANS-AERIAL*. Entre les bandes de fréquences des stations radio, se joue sans rupture un continuum suramplifié d'ondes électromagnétiques. Cet épais vacarme,

les amateurs d'explorations hertziennes le surnomment « champ cosmique ». Il représente un territoire d'écoute fluide, bordé de tensions fantomatiques où cohabitent ensemble autant de paysages abstraits, d'anecdotes soniques ou de rythmes cardioïdes. Avec le projet *TRANS-AERIAL*, Pascal Broccolichi scrute méticuleusement depuis plusieurs années cette friche radiophonique, quelque part dans un espace aérien déterritorialisé où se logent toutes sortes d'objets sonores erratiques et ténus. Son travail confronte aussi le champ du sonore avec celui du visuel en instaurant des correspondances qui entraînent le spectateur à réorganiser sa propre mémoire. Une série de dessins, réalisés en images de synthèse 3D, décrit un univers technologique hybride. Ce « cabinet de curiosités » mêle à la fois la réalité et l'imaginaire, il dévoile un monde crépusculaire sans borne et sans repère qui évolue à la manière d'un récit potentiel en accord avec le son.

- [E] → Pascal Broccolichi lives in Nice where he teaches at the Villa Arson. He experiments with listening through a huge program of acoustic research. It is a phonographic approach on a grand scale since he has several times traveled to some of the planet's desert regions to implement sound and photographic projects there. Among his largest installation projects, in 2005 he occupied the nave of the capc Musée de Bordeaux with *Dial-O-Map 25°*, an enormous device broadcasting seismic waves. In 2001 he created the LECSonic audio experimentation laboratory in Tulle as well as several other spaces that remain real journeys for the ear where he confronts the physical and sound environments. → **RÉPONDEUR**. May 2008. *TRANS-AERIAL*. Between the frequency bands of radio stations an over-amplified continuum of electromagnetic waves plays without a break. This dense racket is nicknamed the "cosmic field" by lovers of Hertzian explorations. It represents a fluid listening territory, lined by ghostly tensions where equal numbers of abstract landscapes, sonic anecdotes or cardioid rhythms cohabit with one another. With the project *TRANS-AERIAL*, Pascal Broccolichi has been painstakingly scrutinizing this radiophonic wasteland for several years, somewhere in a deterritorialized aerial space where all sorts of erratic and tenuous sound objects are lodged. His work also confronts the field of sound with the visual field by introducing correspondences that lead the viewer to reorganize his own memory. A series of drawings, made in computer-generated 3D images, describe a hybrid

technological universe. This "cabinet of curiosities" mixes the real with the imaginary, revealing a twilight world with no boundaries and no refuge that develops in the manner of a potential story, in accord with the sound.

BROUETTE

Wheelbarrow

- [F] → Tous les ans une course de brouettes est organisée à Birchington, village situé en Angleterre au nord-est du Kent comptant près de 9 800 habitants.

[→ **FOLK ARCHIVE**]

- [E] → Every year is organised Wheelbarrow race in Birchington, a village in northeast Kent, England, with a population of around 9,800.

[→ **FOLK ARCHIVE**]

BÜCHEL, CHRISTOPH

- [F] → *1966. Plus d'informations sur le travail de Christoph Büchel: www.ghw.ch/artists/index.php

[→ **DUMP**]

[→ **SUPERDOME**]

- [E] → *1966. More information about Christoph Büchel's work: www.ghw.ch/artists/index.php

[→ **DUMP**]

[→ **SUPERDOME**]

BUCKMINSTER FULLER, RICHARD

- [F] → 1895-1983. Un des grands inventeurs américains du XX^e siècle. Philosophe, prospectiviste, designer, poète, inventeur, et avocat des énergies alternatives, Buckminster Fuller est principalement connu comme concepteur du dôme → **géo-désique** dont le prototype fut érigé à des milliers d'exemplaires à travers le monde dans les années 1950. Pionnier et penseur prolifique, personnalité hors norme, ses théories et ses innovations s'étendent à des horizons aussi vastes que les mathématiques, les sciences de l'ingénieur, et celles de l'environnement, la littérature, l'architecture et le domaine artistique. Il a consacré sa vie à combler les distances entre les sciences, les arts et les lettres, scissions qui lui semblaient prévenir la compréhension du monde. Il croyait que toutes choses étaient liées de manière significative et concluait que quelques systèmes simples sous-tendaient l'ensemble de notre monde. Ses concepts prophétiques sont aujourd'hui les jalons de débats sur la préservation de l'environnement, la fabrication et la distribution de logement et l'organisation mondiale de l'information.

[→ **CELLAR DOOR**]

[→ **Bucky (Bulle)**]

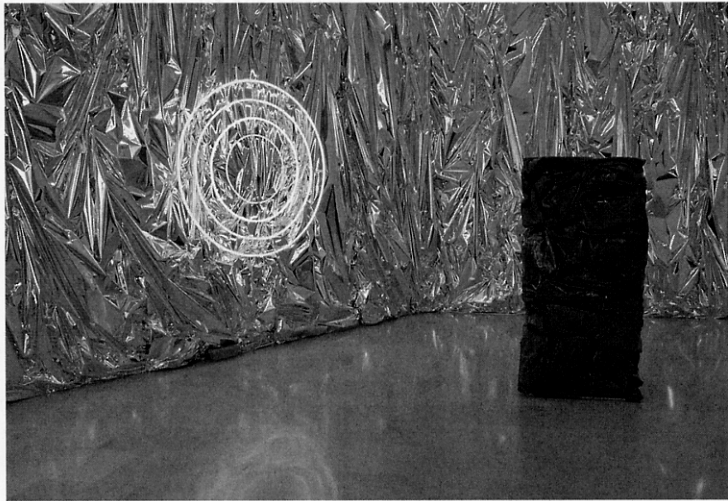
[→ **Jeudis de CELLAR DOOR (Les)**]

Nice

Trivial Abstract

Villa Arson
20 février - 24 mai 2009

Si *Trivial Abstract* constitue de fait le prolongement de *Upsadream*, exposition présentée au printemps 2008 à la galerie Nathalie Obadia à Paris, elle en diffère résolument par le lieu choisi et l'occupation de son espace. À savoir, la salle d'exposition de la Villa Arson à Nice, la Galerie carrée aux murs de béton et au volume impressionnant. Point commun de ces deux expositions, outre les artistes qui y participent (1), celui de son commissariat pris en charge par le peintre Pascal Pinaud. Pour renouveler la perception du lieu, celui-ci a élaboré une structure hexagonale dont chacune des parois ouvre sur un autre espace par des « portes » de taille différente, offrant du même coup d'autres approches sur les salles ainsi dessinées. À ces six nouvelles salles, il convient d'en ajouter une septième, l'espace central, synthèse rapide de l'exposition et surtout point de vue irremplaçable ouvrant sur tous les autres espaces, sans pour autant pouvoir les embrasser tous du même regard. À partir d'une structure somme toute simple, Pascal Pinaud a développé une exposition riche en interventions diverses, en rapprochements étonnants, en perspectives intéressantes, en points de vue contrastés. C'est cette découpe hexagonale de l'espace qui donne une partie de la clé du titre de l'exposition, en référence à la découpe des camemberts du jeu *Trivial Pursuit*. Mais, surtout, parce que beaucoup d'œuvres, en dépit de leur apparence, révèlent par



« Trivial Abstract ». À gauche : John M. Armleder. « E hoi e ». 2001. (Court. galerie Andrea Caratsch, Zurich). César. Compression métallique bleue. 1994. (Court. Fnac, dépôt à l'EAC, Mouans-Sartoux)

un regard plus approfondi toute une série de détails « triviaux » qui entrent en ligne de compte dans leur élaboration (*Dog Food* de Dolla, *Morning* de Dokoupil, *Mur de chevilles* de Mercier) ou sont constitutifs de celles-ci, comme les « néons » d'Étienne Bossut, le faux mobilier de Mathieu Mercier, la photo *Monaco Tremble* de Sandrine Flury, les spots *Guzzini* de Lavier, les tapis de danse de Floc'h accrochés au mur comme des tableaux.

À ces ambivalences, il convient d'ajouter le statut de Pascal Pinaud, artiste et commissaire de cette exposition. Outre l'invitation lancée aux artistes, il a élaboré cette structure en nids d'abeille comme un travail de scénographe sur lequel se sont greffées d'autres interventions qui lui ont permis d'élargir son champ pictural en se rapprochant encore de l'objet et du réel (mât

lumineux, papiers peints), tout en maintenant une certaine distance par rapport à son travail plus pictural. Avec une première salle très enlevée confrontant trois néons colorés d'Armleder à une compression de César, le ton est rapidement donné. Il imprime à cette exposition une dimension de boîtes à surprises qui, elles aussi, ne se révèlent au spectateur que s'il prend la peine de parcourir en divers sens les alvéoles du parcours, lesquelles, par leur similitudes, peuvent également l'induire en erreur dans ses repérages. On en vient là au concept phare développé par Pinaud, la théorie du $1 + 1 = 3$: quand la juste adéquation de deux œuvres produit une addition supplémentaire à celle initialement attendue. Le meilleur exemple ici en sont les boules à facettes miroitées suspendues dans le même espace que la projection de Ludovic Sauvage (*A Forest*) et dont le résultat final est l'intrigante inclusion des premières dans la seconde.

Dans une telle exposition, où tout point de vue linéaire est exclu et où l'on reste toujours à la lisière de l'attente convenue, les œuvres acquièrent paradoxalement une autonomie accrue, puisque l'on peut s'interroger à chaque fois sur le bien-fondé de leur présence ici. Et c'est de leurs relations et de la résonance entre elles que se tisse finalement l'homogénéité de cette manifestation, subtilement soulignée de façon auditive par les interventions sonores de Pascal Broccolichi.

Bernard Marcelis



« Trivial Abstract ». Étienne Bossut. « Néon » 1986. (Court. Frac Bourgogne) ; « Pile ». 1997. Moulage de 5 chaises Helmut Bätzner (Court. galerie Chez Valentin, Paris) ; Bertrand Lavier « Fagor ». 1990. Verner panton, chaise sur frigo Fagor. (Court. galerie Yvon Lambert, Paris) ; Pascal Pinaud. « Mât ». 2007. (Court. galerie Nathalie Obadia, Paris) ; Mathieu Mercier. Glad » d'après Rodtchenko. 2003. (Court. de l'artiste)

(1) É. Bossut, César, Dokoupil, N. Floc'h et T. Chiapparelli sont venus se joindre au noyau initial constitué par J. Armleder, P. Broccolichi, N. Dolla, S. Flury, Ph. Gronon, B. Lavier, S. Magnin, É. Maltaverne, M. Mercier, P. Pinaud et L. Sauvage.

Persistances rétinienne

ART CONTEMPORAIN - À la Villa Arson à Nice, Pascal Pinaud avec « Trivial Abstract » nous convie à une rencontre de tous les sens.

C'est à une exposition tout à fait expérimentale que nous convie le centre d'art de la Villa Arson à Nice. Depuis un certain temps de nombreux artistes conçoivent des expositions en tant que commissaires, et l'artiste Pascal Pinaud est de ceux-là et il n'en est pas à son premier essai. Il aime présenter les œuvres des artistes qui lui permettent de réagir et de penser, d'explorer certaines limites, ce qui tient du hasard et du projet, par exemple, et cela, pour des artistes de toutes générations confondues. La proposition qu'il fait à Nice est de ce type, se doublant d'un dispositif assez serré où les œuvres qu'il a choisies avec soin se télescopent dans un agencement qui permet à chaque visiteur de procéder à des associations.

Ainsi, Pinaud a découpé l'espace quasi carré d'une salle du centre d'art en sept compartiments afin que chacun puisse y déambuler selon plusieurs parcours, tout en pouvant passer de l'un à l'autre, faire des allers retours, à l'image de ce qui a présidé à cette exposition. Tout ce découpage part d'un « îlot central en forme de camembert », une sorte de carrefour, qui a donné une partie du titre de cette exposition nommée « Trivial Abstract ».

On retrouve un artiste tel John Armleder qui interroge les limites d'un décoratif très composé, d'autres qui utilisent l'objet tels des ready-made, comme Bertrand Lavier, pour en faire des compositions hybrides, ou d'autres encore qui les reconstruisent, tel Étienne Bossut. D'autres artistes présents ici interrogent l'histoire de l'art à travers celle des avant-gardes, tel Mathieu Mercier qui revisite une composition spatiale de Rodtchenko en pensant à ce que pourrait être aujourd'hui, après le pop art, l'utilisation de matériaux précaires issus du quotidien.

Ce cloisonnement un peu labyrinthique né des cogitations de Pascal Pinaud révèle comment un artiste se constitue, à partir de quoi il se constitue. C'est ce que cette sorte de musée imaginaire essaye de montrer de façon non didactique afin que l'esprit de chacun



« Trivial Abstract » compose des paysages qui nous entraînent vers tous les glissements et les déplacements possibles.

reste en éveil. Il est intéressant de rester dans l'exposition puis d'y revenir quelque temps après car, à chaque fois, l'on peut y découvrir une lecture différente. Même si le commissaire a son idée et ses choix, il ne les impose pas par un point de vue unique. « Trivial Abstract » compose des paysages qui nous entraînent vers tous les glissements et les déplacements possibles. La peinture devient, par exemple, papier peint réalisé à partir de stickers (Pascal Pinaud), couleurs et paillettes punks (John Armleder), aliment pour chiens (Noël Dolla), tapis de danse où s'étirent les traces des glissés, jetés et autres pas (Nicola Floc'h), expansion (César), bulles de savon (Jiri Georg Dokoupil).

Dans une salle assez joyeuse, une sorte de grand nécessaire à pique-nique un peu déjanté nous attend, prêt à l'emploi, la « Surface de rencontre temporaire », concoctée par Stéphane Magnin, Émilie Maltaverne et Thierry Chiapparelli tandis qu'aux murs sont accrochés d'énormes crochets comme des sortes de trophées de l'artiste Jiri Georg Dokoupil

sur un paysage composé de papier recyclé de Sandrine Flury et que nous fait face un mur percé de chevilles de couleurs de Mathieu Mercier.

Toute l'exposition est baignée par l'installation de Pascal Broccolichi cherchant à nous restituer les moindres bruissements et ondes des profondeurs du centre d'art. Cette œuvre sonore composée en partie à partir de capteurs sismiques nous suit à chacun de nos pas. Jamais la même, elle donne encore une autre dimension à cette promenade où tous nos sens sont convoqués. Sur les seuils des portes aux différentes dimensions, ce territoire en forme de nid-d'abeilles résonne d'échos qui provoquent des « pertinences rétinienne » infinies.

Lise Gueheneux

Jusqu'au 24 mai, tél. : 04 92 07 73 73.

À voir aussi, jusqu'au 3 mai,

« Accoutumance », une exposition en cinq chapitres sur les points de vue qu'entretiennent les artistes actuels par rapport à la notion de nature.

L'AUTOMATE DE PYTHAGORE OU LES TROIS OBJETS DE PB
par Bastien Gallet

Quand on a découvert la bande magnétique, personne ne pensait aux objets. Elle était dans un boîtier vierge fermé par plusieurs tours d'adhésif noir. Il a fallu dénicher un vieux Nagra qui marchait encore. La bande était en parfait état, un vrai miracle. On s'est installé en cercle autour de l'appareil. J'ai appuyé sur lecture, une voix est sortie.

Terrasse de l'Arson, 18 septembre, 20h22

Nous avons retrouvé ce matin deux des trois tubes du dispositif AI 37 dans un entrepôt désaffecté du conseil général du département de l'Adour. J'ai dû briser des scellés vieux d'au moins cinquante ans. La comparaison avec ce qui nous reste du compte rendu de fouilles ne laisse aucun doute quant à l'authenticité des tubes. Aucune trace de la réplique. Nous les avons transportés ici dans l'après-midi. Examen demain à la première heure. PB

COMPTE RENDU DE LA TROISIÈME CAMPAGNE DE FOUILLES

22 JUIN – 12 AOÛT

VALLÉE DE L'ADOUR, PLAINE ALLUVIALE, SITE DU BOURRELET DE L'IDOS

Deux cylindres mis au jour. 6 mètres de long. Etat général correct malgré l'usure. En tout état de cause, ce ne sont pas des fûts de colonne évidés posés à l'horizontale, ni des fragments de pipe-line en carton aggloméré et encore moins deux cheminées d'une fonderie artisanale. Ils ont été découverts dans la couche 11 du « bourrelet de l'Idos », site alluvial de la vallée de l'Adour. Ce bourrelet avait été exploré dix ans plus tôt à partir de son sommet ; il s'était avéré impossible d'aller au-delà de la couche 9, en partie noyée dans la nappe phréatique.

Fûts de colonne évidés posés à l'horizontale ?

Fragments de pipe-line en carton aggloméré ?

Deux cheminées d'une fonderie artisanale ?

Toutefois, le pendage des couches semblait montrer que le point le plus élevé du tell se trouvait, à l'époque d'occupation qui nous intéresse, au sud-est du sommet actuel. C'est dans cette zone que nous avons choisi d'établir une nouvelle séquence stratigraphique. Treize couches ont pu être fouillées.

La couche 11 s'est révélée la plus riche. La présence abondante de déchets organiques et d'éléments architecturaux disparates a fait apparaître une occupation qui n'avait jamais été explorée, vraisemblablement de type commercial. L'hypothèse qui demeure la plus plausible est celle d'un regroupement de comptoirs de vente et de services divers – dont une gamme variée de soins au corps. On suppose que le site était assez étendu. La couche est dense et les découvertes furent nombreuses. Mais c'est, étrangement, dans une zone peu occupée que les deux cylindres ont été mis à jour, seuls objets d'importance sur un espace de plusieurs centaines de mètres carrés aux limites assez floues. On a pensé à des objets de culte mais la proximité immédiate avec les zones d'échange invaliderait cette hypothèse. Cet emplacement contredit tout ce que l'on sait par ailleurs des lieux de culte dans la région. Certains ont évoqué la possibilité d'un atelier de réparation spécialisé, ce qui expliquerait qu'on n'ait trouvé que deux cylindres, mais nous n'avons découvert à ce jour aucun outil dans les parages immédiats de la zone de fouille.

On ne pourra rien affirmer avec certitude tant qu'on n'aura pas une idée de la fonction de ces objets. L'examen a révélé qu'un des deux cylindres contient deux ressorts reliés à une sorte de moteur situé à équidistance des deux extrémités. Des ressorts semblables devaient occuper les autres cylindres car on a relevé les traces de plusieurs fixations sur leur paroi interne. Il semble qu'on ait affaire à des objets qui devaient être reliés à une source énergétique pour entrer en fonction. On tente actuellement de reconstruire cette partie centrale dans un cylindre en tous points identiques aux deux autres afin de pouvoir disposer d'une réplique en état de fonctionner. La réunion de ce soir nous en apprendra sans doute un peu plus.

Les documents étaient dans une chemise cartonnée dissimulée dans un double-fond d'un secrétaire. Le manuscrit du Pseudo-Épiménide était posé sous l'anneau, une liasse de feuilles volantes attachées par trois agrafes. Il est écrit à la main mais sa langue est indéchiffrable. Certains dans le groupe sont convaincus qu'il s'agit d'un apocryphe.

Terrasse de l'Arson, 19 septembre, 21h13

Grande découverte peu après le déjeuner. Ida m'amène une note du commandant de la base aérienne 943 adressée au cabinet du Chef d'Etat Major de l'Armée de l'Air. Le courrier a plus de vingt ans. Nous nous rendrons demain à l'aube sur le site de la base. Il serait à l'abandon depuis de nombreuses années. Et dire que j'avais renoncé à retrouver cet anneau. Attendons de l'avoir sous les yeux. PB

NOTE À L'ATTENTION DU CHEF D'ETAT MAJOR DE L'ARMÉE DE L'AIR

BA 343

COMMANDANT PIERRE HERLINE

24 JUIN, 9H

Le 23 juin, à 19h26, nous avons constaté une perturbation inhabituelle du milieu aérien à l'orée sud-est du bois de Gaudissard. Onde complexe de basse fréquence et de forte amplitude. Les cartes signalent les ruines d'un village fortifié. Une patrouille est envoyée sur site. La source de la perturbation est découverte à 21h34 sous les restes d'un mur effondré. Il s'agit d'un anneau de métal de deux mètres cinquante de diamètre partiellement recouvert de lichens et de rouille. On note des traces de peinture blanche. L'objet est dégagé et emmené à la base. La perturbation s'interrompt au cours du transport. Elle aura duré 143 minutes et 18 secondes. Premier examen à réception. Une structure étrange occupe le centre de l'anneau. Deux quasi triangles (leur grand côté est une partie de la circonférence de l'anneau) de part et d'autre du diamètre sont reliés par un ressort long d'un mètre cinquante (à peu près) et d'une dizaine de centimètres de section. Sous l'un des côtés d'un triangle, on distingue une excroissance cylindrique d'un peu moins de dix centimètres d'épaisseur, qui semble soudée à la structure de métal. Un examen rapide laisse supposer qu'elles étaient au nombre de quatre, une sous chacun des côtés intérieurs des triangles. Percuté avec une tige de métal, l'anneau se révèle creux, tout comme les côtés intérieurs du triangle. L'excroissance est pleine. Aucun indice ne permet à ce stade de déterminer ce qui dans l'objet a pu provoquer la perturbation qui l'a fait découvrir et si elle fut, ou non, intentionnelle. On ignore également ce qui peut l'avoir déclenché. Toutefois, la forme de l'objet et la présence de ce ressort central donne à penser qu'il pourrait s'agir d'un dispositif émo-récepteur (AI 37) de première génération.

Etc.

Chambre verte de l'Arson, 21 septembre, 11h24

Un courrier de Rome m'informe à l'instant que le troisième cylindre aurait été identifié dans un orgue hydraulique automate qui fait partie du mobilier du Palazzo Quirinale. Athanasius Kircher le décrit dans le IX^e Livre de sa *MUSURGIA UNIVERSALIS SIVE ARS MAGNA CONSONI ET DISSONI* (Rome, 1650) sous le titre *MUSICAM PYTHAGORICAM AUTOMATAM*. *Cylindrus phonotacticus* (cylindre phonotactile : produisant les sons par simple tact), quadrillé d'horizontales et de verticales repérant hauteurs et durées, hérissé de chevilles-notes, il est mû par une roue que l'eau fait tourner et entraîne ses chevilles dans une ronde sans fin ; le son tient au tact de la pointe phonotactile, touchant-jouant des tringles et des leviers, communiquant à distance ses actions mécaniques ; une pointe chevillée sur la circonférence du sol#, de la longueur d'une noire pointée, rencontre en tournant une bascule dont le bout frotte le cylindre, la soulève, l'autre partie de la bascule s'abaisse et va peser sur la touche d'un orgue qui libère l'air dans le tuyau du sol#, SOOOOOOOOOL ; une autre cheville par un fil relié à une tringle dont la pointe court sur le cylindre commande le mouvement d'un jeune garçon qui bat la mesure avec une baguette de bois, pendant que quatre cyclopes, chacun relié à une tringle, frappent en cadence le fer rouge que Vulcain tient sur l'enclume ; des taquets plantés en cercle dans la section du cylindre font tourner une tige dont la rotation entraîne un plateau sur lequel des créatures dansent en rond autour d'un squelette qui tourne sur lui-même, les bras levés, les paumes vers le ciel. Je pars cet après-midi pour Rome et jure sur les tubes que je ne reviendrai pas sans le cylindre phonotactile. PB

Le titre est moins mystérieux qu'il n'y paraît. Diogène Laërce écrit dans sa *Vie des philosophes illustres* que Hiéronyme rapporte que Pythagore descendit aux enfers. Il y vit supplicier les âmes d'Homère et d'Hésiode qui, toujours d'après Hiéronyme, payaient ainsi les contes qu'ils avaient faits sur les dieux. Kircher ajoute que Pythagore y découvrit les principes de l'art des sons et que ce sont eux qui organisent le quadrillage du cylindre phonotactile et commandent à l'orgue et aux personnages de l'automate hydraulique. Le Père Joseph Engramelle écrit dans *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* (Paris 1775) que le notage des cylindres a toujours été « une espèce de mystère révélé à peu de personnes ». « Il en est même peu de ceux qui en font leur état, ajoute-t-il ensuite, qui le possèdent dans toute son étendue : ce qu'ils en savent, ils le cachent avec soin. »

Terrasse de l'Arson, 26 septembre, 13h12

Les trois tubes sont réunis. Enfin ! Il a fallu faire réaliser un cylindre identique et s'introduire de nuit dans le Quirinal pour opérer l'échange. J'ai bien cru que notre projet allait mourir à Rome. Par quelle fascinante suite de circonstances le tube n°3 s'est-il retrouvé partie d'un orgue automate construit au XVII^e siècle ? Cela reste un mystère. Le travail ne fait que commencer. Il nous faut maintenant parfaire nos cylindres, reconstruire les parties manquantes, les rendre à nouveau fonctionnels, opératoires, démesurés. PB

Il est impossible de dater avec précision le début des transformations. Il y a bien eu quelques signes difficiles à apprécier : défauts d'équilibre, problèmes d'audition dans le médium, sensibilité accrue aux infra-basses, difficultés à localiser, synesthésies variées... Mais nous ne savions pas à quelle cause les attribuer, ni même s'il fallait en chercher une. Les examens qui furent entrepris quelque temps plus tard montraient une inquiétante dégénérescence de l'oreille moyenne : atrophie des muscles protecteurs (stapedius et tenseur du tympan), nombreuses lésions de la chaîne des osselets, calcification du ligament annulaire de l'étrier, obstruction de la trompe d'Eustache... Une telle accumulation de symptômes dépassait l'entendement médical. Aucun diagnostic n'était en mesure de donner un nom à l'ensemble de ces dégénéralisations. La seule conclusion possible était la suivante : l'organe se laissait mourir. La surdité précéderait de peu la disparition pure et simple de l'oreille moyenne. Nous nous sommes faits une raison. Cette infirmité soudaine devait être le prix que la mission exigeait de nous.

ANNEXE AU CHAPITRE IV DE LA TONOTECHNIE OU L'ART DE NOTER LES CYLINDRES

L'usage le plus répandu veut que l'on taille le cylindre à noter après que l'on a conçu la machine automate. Il suffit alors de reporter sur sa surface préalablement quadrillée les notes composées de la mélodie désirée qui deviendront bientôt pointes ou chevilles entraînant touches d'orgue, lamelles de boîtes à musique, marteaux de carillon et que sais-je encore. Il me revient toutefois une histoire singulière où l'on procéda, si je puis dire, à l'envers. L'on disposait d'un cylindre démesuré (6 mètres de long) aux qualités soi-disant extraordinaires : il avait dit-on la faculté de se mouvoir lui-même grâce à un long ressort convolant en son sein (il était creux). On décida de concevoir une machine adaptée à ce cylindre merveilleux. Les meilleurs ingénieurs et artisans de Rome participèrent à la construction de cet automate qui, d'après la légende (je doute en effet que cette machine existât jamais), représentait le séjour de Pythagore aux enfers tel qu'il fut narré par Hiéronyme (à moins qu'on utilisa la version d'Épiménide, plus romanesque). L'instrument une fois achevé fut installé dans une salle spéciale du Palazzo Quirinale où il fut inauguré en présence d'Innocent X. Celui qu'on peut y voir aujourd'hui n'en est que la réplique miniature et c'est la pression de l'eau qui meut son cylindre. Il ne reste aucune trace de la machine originale.

Cave de l'Arson, 29 septembre, 17h56

L'oreille humaine m'a toujours fait penser à un orgue mécanique inversé. Par contact avec le tympan, la perturbation aérienne devient vibration solidienne dans l'oreille moyenne puis, par le va-et-vient de l'étrier, onde aquatique dans la cochlée et finalement, je brûle quelques étapes, influx nerveux. Dans l'orgue mécanique, c'est l'inverse : l'eau fait tourner le solide (cylindrique) qui, par ses pointes, libère l'air dans les tuyaux de l'orgue. Dans l'oreille, le son devient eau, alors que dans l'orgue automate, c'est l'eau devient son.

Reçu aujourd'hui l'extrait d'un article paru dans la revue *Atmospherics* il y a huit ans. La description de l'aérodyn (malgré sa brièveté) correspond à peu de choses près au dernier objet de la liste. Le problème est que nous ne savons pas où chercher. Une expédition dans le Negev n'est pas dans nos moyens. Il faut que nous retrouvions les scientifiques qui ont participé à l'expérience. Ida s'en charge. Que ferais-je sans elle ?

CAPTATION DE SFERICS, DÉSERT DU NEGEV, AUBE DU 7 FÉVRIER

L'aérodyn est tiré par des ballons captifs propulsés par des hélices montées sur des structures émettrices pyramidales. Le récepteur VLF (*Very Low Frequencies*) occupe le centre d'une coque d'aluminium en forme de pavillon auriculaire, composée de huit facettes polies à la toile d'émeri et recourbée vers le haut comme une anse d'eau stagnante. Pour la première expérience de captation, la coque a été montée à 5.000 pieds : s'y logèrent deux nasillards, une friture, trois déclics. Les trois expériences suivantes ne donnèrent que des aubades. On éleva l'aérodyn de 3.000 pieds et après deux croches, quatre ascendants et dix-huit déclics, on reçut le suave sibilant : sifflement d'une à deux secondes sans harmoniques descendant logarithmiquement dans les graves (de 2.630 à 590 Hz). Réception de très bonne qualité bien qu'un peu faible, léger bruit de fond. Ce sibilant à l'allure allongé de celui qui s'est longuement dispersé dans la magnétosphère avant de revenir vers nous : une bonne dizaine de tours de Terre. Nous l'avons appelé Ida (sa courbe est celle d'une hanche de femme).

Chambre verte de l'Arson, 10 octobre, 10h34

La coque aux sferics servaient de barque à des pêcheurs de la mer Morte. Le récepteur gisait au fond, sous un plancher en bois qu'ils ont dû ajouter ainsi qu'une courte quille pour ne pas chavirer. Étrange destin pour un aérostat. Il est arrivé hier, presque en même temps que l'anneau aux deux triangles qui était enfoui sous les décombres d'un des hangars de la base aérienne, dont rien n'est resté debout. Quelle désolation ! Un décor digne de Pompéi après l'éruption de l'Ida (ou du Vésuve, je ne sais plus). Le grand jour approche. Tubes, anneau et coque sont réunis. Donnons-leur les noms qui leur reviennent : sonotubes, loop, hyperprism. Dans moins d'une semaine, le dispositif sera en état de marche. Ida le mettra en route. Je lui ai promis.

PYTHAGORE OU DE L'ART DES SONS PAR LE PSEUDO-ÉPIMÉNIDE

Quand l'aiguille de ma vie a rejoint son troisième rayon, je reçus du grand Pythagore la visite inopinée. Je vivais en Crète, non loin du mont Ida où mon compagnon me demanda bientôt d'être conduit par mes soins. « Un gouffre s'ouvre dans son flanc ouest qui plonge jusqu'aux enfers » me dit Pythagore. Je ne le crus qu'à moitié et le guidai sans crainte jusqu'à la grotte qu'il prenait pour un gouffre. Je lui trouvai la forme d'une oreille, ce qui me surprit beaucoup car c'était la première fois que je la voyais ainsi. Pythagore voulut pénétrer sans attendre dans l'étroit conduit qui s'ouvrait au fond de la grotte. Je le suivis. Après quelques convolutions, nous butâmes sur une toile humide qui obturait complètement le conduit. Mon compagnon m'expliqua qu'il s'agissait d'une membrane de protection semblable à celle qui clôt le sexe des vierges. Il prit une dague qu'il avait dissimulée dans sa toge et d'un noble geste déchira la toile. Nous pénétrâmes par cette ouverture dans une pièce biscornue ornée d'étranges sculptures dont l'une, à ce qu'il me sembla, représentait Vulcain frappant sur une enclume. Nous aperçûmes dans le mur du fond une petite fenêtre ovale. J'allais me précipiter quand Pythagore m'incita à la prudence car, m'apprit-il, un puits insondable s'ouvrait sous la petite fenêtre. Il nous faudrait sauter pour l'atteindre. Nous primes notre élan et bondîmes l'un après l'autre. Nous tombâmes dans un conduit en forme d'hélice rempli d'un liquide visqueux dans lequel nous nous mimâmes à patauger. Ce que nous ne fîmes pas longtemps car il devint très vite impossible d'avancer. Pythagore me dit de retenir mon souffle et de l'imiter en tous gestes. Il plongea dans l'humeur aqueuse et je plongeai après lui. Nous tournâmes et retournâmes, suivant les courbes sans fin du colimaçon, je commençais à manquer d'air; Pythagore filait devant moi comme une daurade, quand, soudain, nous fîmes surface sous une coupole lumineuse et de belle proportion. « Nous avons atteint notre but » cria mon compagnon. Il toucha la coupole qui s'ouvrit en émettant un son mélodieux. Des fils descendirent du ciel. Nous les saisîmes et fûmes tirés dans une vaste salle où bruissait une étrange machine. Sous un baldaquin ovoïde brillant comme l'opale, un anneau de métal orné d'un long ressort lévitaient en tournant sur lui-même. Je le voyais par moments devenir une fleur de métal à corolle de longues tentacules effilées. Autour de lui, posés sur des consoles trapézoïdales, trois fûts couleur d'or le bombardaient d'ondes planes qui dessinaient dans l'air de la salle de merveilleuses volutes translucides. En m'approchant, j'aperçus dans le creux du baldaquin un parallélépipède que j'identifiai comme étant le cerveau de la machine. Il augmentait et diminuait au rythme des vibrations intérieures de l'anneau. « Quel est son rôle ? » demandai-je à Pythagore, désignant l'ensemble d'un doigt timide. « Son rôle, répondit-il, est de transformer les sons en images, en mouvements, en étendues et en durées. Ils viennent par les trois fûts que tu vois ici, au rythme des ressorts qui se tendent et relâchent en leur milieu. Ils passent ensuite par l'anneau qui les emprisonnent un moment avant de les libérer. Ils montent alors vers la coquille, glissent, de ses bords à son milieu, dans la boîte blanche où ils demeurent le temps qu'il faut. Quand ils la quittent enfin, c'est pour projeter dans le corps dont ce squelette est le centre images, mouvement, étendues et durées. » Pythagore n'ajouta pas un mot. Je n'osai pas l'interroger plus avant. Nous sortîmes du gouffre au milieu de la nuit. Je levai la tête et, un instant, je crus voir les étoiles chanter.

La bande se déroule encore un moment puis met à battre sur le Nagra. Nous regardons les objets. Ils attendent toujours la main qui leur donnera vie. L'anneau est au centre. Les tubes sont disposés en rayons autour de lui, ils pointent en direction du ressort, équidistants les uns des autres. Le pavillon facetté est au-dessus d'eux, en surplomb, fixé au plafond par un réseau de câbles, l'émetteur parallélépipédique tourné vers le bas. L'alimentation dissimulée dans le sol et le plafond est commandée par un interrupteur en forme de levier à main qui fait saillie dans un des murs de la pièce. Quelqu'un va rembobiner la bande et à nouveau appuyer sur lecture. Cela fait plusieurs mois que les sons butent sur nos tympanes. Peut-être attribuons-nous à cet étrange journal sonore la vertu de rendre l'ouïe à ceux qui l'ont perdu. A moins qu'il ne soit le seul responsable de nos maux. Lequel d'entre nous se souvient encore de la raison de notre présence ici. En perdant l'ouïe, nous avons aussi, semble-t-il, perdu la mémoire. Pourquoi Pythagore est-il descendu aux enfers et qu'y a-t-il trouvé ou perdu ? Nous ressassons ces questions dans le silence de nos voix, quand quelqu'un, subitement, s'approche du levier à main et, avant que quiconque ait le temps de réagir, l'abaisse. Geste fou. Nous demeurons saisis, durs comme l'eau qui devient glace. Il ne se passe rien. Puis nos corps se mettent à vibrer; d'abord les pieds et les mains, puis les jambes et les bras, le long des os jusqu'aux vertèbres et aux épaules, lentement les vibrations montent vers le ventre, le cœur et la tête, passent dans les muscles, le cerveau, l'épiderme et là, soudain, au début infime puis de plus en plus fort, un son se fait entendre et un autre et un autre encore, font une suite qui chante, qui parle, qui crie dans tous les organes, parcelles, cellules de notre corps enfin, à nouveau, pour la toute première fois, entendant.

Discrètes musiques

La mise en perspective des rencontres, déjà anciennes, entre les arts plastiques et le son éclaire, en partie, la densité de leur débat actuel. Et une archéologie — au sens de Michel Foucault — du son dans l'art ferait alors étudier, dans l'histoire, les conditions d'émergence qui rendent possible sa constitution en tant qu'objet de savoir " sonore ". Où il apparaîtrait, par exemple, l'art des correspondances entre le visuel et le son qu'irriguent aussi bien la " mimésis " (Aristote) que son déclin (Lessing), et encore les aventures symbolistes et mystiques de la peinture et de la musique du dix-neuvième au début du vingtième siècle (de Friedrich à Kandinsky). Si les avant-gardes historiques de l'entre-deux-guerres, mais aussi d'après-guerre, contribuent ensuite à l'avènement plastique du son dans l'art, c'est qu'elles trouvent dans le bruit, la voix, ou encore le vol en éclats d'une certaine idée " classique " de la musique, une dynamique idéale pour nourrir leur joyeuse ou dévastatrice, mais toujours inventive, création de nouvelles formes (le Futurisme et *L'Art des bruits* de Luigi Russolo, la *Ursonate* de Kurt Schwitters, Fluxus et Joseph Beuys...).

L'histoire de la musique interviendrait alors, car elle a également pris soin avec la modernité, les avant-gardes musicales et les révolutions technologiques, de travailler au corps sa propre ouverture signifiante, de rendre le son autonome et indépendant de toute écriture, de tout langage, de le faire penser et apprécier " tel quel "... Pierre Schaeffer, John Cage ou encore Karlheinz Stockhausen ont œuvré dans ce sens, laissant de fait l'accès libre à des expériences plastiques dont l'art saura vite se saisir. La suite nous est plus familière, car nous sommes ses contemporains, mais si l'expérience de l'écoute s'ouvre à toutes sortes de médiums audio-visuels (création radiophonique ; histoire du cinéma " moderne ", bien-sûr, qui fait interagir sur le même plan sémiologique l'image et le son ; la vidéo dans l'art...), l'archéologie devient vertigineuse. Les signes s'y nourrissent constamment de l'époque à laquelle ils ressortent pour être redéfinis. Dans l'histoire et contre elle.

Machines (utopiques)

Dans quatre œuvres récentes de Pascal Broccolichi, des sculptures imposantes, quand elles n'étaient pas monumentales, étaient proposées comme autant d'étranges machines, immobiles, sidérantes de gravité, discrètement et continuellement sonores. Dans *Dial-O-Map 25°* (CapcMusée, Bordeaux, 2005) un gigantesque volume occupait la nef du Musée. Blanc jusqu'à la phosphorescence, il procédait autant de la piste d'aéroport que de la plate-forme de skate-board, c'est-à-dire qu'il retenait en creux une dynamique sémiotique faite de signalisation ou de bruits assourdissants. Son architecture y apparaissait comme un vaisseau expérimental qui aurait diffusé de l'espace au lieu de s'y mouvoir, comme une monumentale machine à produire du son... L'année d'après, en 2006, lors du festival d'art sonore City Sonics et dans le bel espace brut et énigmatique de La Machine à Eau, Pascal Broccolichi présentait *Sonotubes*, une sculpture faite de tubes blancs qui semblaient cette fois parcourir et relayer des lieux invisibles, une cartographie imaginaire, en diffusant aussi bien des sons de synthèse que des enregistrements de déserts. Enfin, et toujours dans le même festival, mais en 2007, *Hyperprismes* est constitué d'un dispositif auto-générateur : deux grands prismes sont installés comme deux antennes paraboliques en vis-à-vis et diffusent une sonorité produite par les algorithmes des dessins 3D qui forment leur entourage. Autour de ces pavillons acoustiques qui semblent l'aimer, l'absorber presque, cette série de dessins numériques constitue donc une espèce de cabinet de curiosité, intitulé *Micropure*, qui représente des machines entre futurisme, constructivisme et science-fiction, imaginons : des soucoupes volantes, des vaisseaux spatiaux, des plates-formes pétrolières, des centres de recherche scientifique et secrète, des voiles de bateaux, de magnifiques aérostats " montgolfières ". En fait, archives d'ébauches préparatoires à des œuvres en quelque sorte à venir, ces dessins figurent des objets qui captent des ondes ou les diffusent... Et leur inventaire, digne de celui des cartes postales énumérées dans *Les Carabiniers* de Jean-Luc Godard, pourrait également être consigné dans d'autres installations comme *Loop*, 2007. Dans cette œuvre, dont le mouvement organique comme le titre évoquent en creux les métamorphoses de *Loplop* de Max Ernst, les dessins forment cette fois une ronde autour de l'objet circulaire qu'ils structurent. Nouvelle machine-sculpture, autre élément sonore immobile et un rien inquiétant, qui diffuse en continu des sons tandis que les sons, continuellement, ont procédé de l'histoire de ces machines extravagantes.

Ainsi, ayant appliqué les lois de l'optique à celles de l'acoustique, et faisant des rapports harmoniques en musique la traduction de l'harmonie cosmique, Athanase Kircher élabore dans *Phonurgia nova* (1673) l'une des premières descriptions du porte-voix. Et, au XVIII^e siècle, le mathématicien jésuite Louis-Bertrand Castel conçoit un clavecin oculaire qui doit produire des " tapisseries harmoniques ", des couleurs en lieu de sons, également basées sur la numérologie, exprimant la mécanique dans un prodigieux spectacle. D'autres expérimentations idéales de machines visuelles et sonores sont imaginées, par exemple, avec le piano optophonique de Vladimir Baranoff-Rossiné (1922-1923) où filtres lumineux, éléments d'optiques et projecteur constituent un piano qui, pouvant interpréter une infinité de motifs musicaux, produit une féerie de couleurs et de formes, abstraites ou concrètes, statiques ou en mouvement, ou encore, différemment cette fois, avec le concert de Bakou, en 1922 en Russie, où, dans la perspective d'une musique prolétarienne d'après 1917, le projet du musicien Arsenij Avraamov utilisait toutes formes de bruits machiniques, considérés comme des instruments issus de l'industrie et de l'armée, et composait une œuvre pour sirènes de brume de la flotte de la mer Caspienne, sirènes d'usines, chœurs, régiments d'infanterie, section de mitrailleuses...

Dès 1921, Luigi Russolo avait quant à lui mis en œuvre d'étranges machines sonores, musicales, poétiques et merveilleuses, inspirées par les dessins de Léonard de Vinci mais également ancrées dans les métamorphoses techniques de leur contemporanéité : les *Intonarumori* sont des pavillons acoustiques lourds et aériens, immobiles et immatériels, qui préfigurent sans doute l'intérêt pour les enceintes acoustiques qu'aura l'art contemporain (de Gary Hill dans *Médiations* [1979-1986] aux pavillons précisément énigmatiques d'*Hyperprismes*). Il existe donc une autre entrée dans l'histoire du son dans l'art, celle de l'invention de machines, poétiques, visionnaires ou prospectivistes, dont l'œuvre de Pascal Broccolichi semble être une nouvelle étape à l'ère des images 3D, de l'architecture virtuelle et du son numérique.

D'un point de vue global, faite de précision, d'imprécision, conçue comme une chorégraphie d'orfèvre, autoritaire ou oppressante, de lignes graphiques, industrielles, d'univers stricts et aseptisés comme potentiellement déréglés, la machine porte toujours en elle le mythe d'une mécanique, savante, occulte, qui défie l'espace et le temps comme si chaque machine était une métaphore, comptable ou ludique, des aiguilles d'une horloge ou du défilement digital du temps, et d'une relation ambivalente (masculin, féminin) à un autre espace. Machines utopiques, mais aussi utopie de la machine qui, à travers l'image et le son, révèle une expression féerique, obscure, cruelle ou savante, de l'imaginaire, de la démesure, de l'autorité et de la liberté, créant ainsi, du point de vue sonore, un espace de rencontre entre sons acoustiques et primitifs, et architecture ou technologie. Où l'histoire visuelle, sculpturale et plastique du son procède, également, d'une autre utopie des procédés audio : la part d'étrangeté des machines-sculptures de Pascal Broccolichi semble émerger d'un temps suspendu enregistré.

Photographie, phonographie

Pascal Broccolichi photographie et ses photographies exposent le caractère iconique d'un projet dont elles soulignent, aussi, l'aspect trans-médiums : son bien-sûr; mais aussi dessin 3D, sculpture... Or l'acte photographique renvoie, extraordinairement, au domaine sonore à travers deux notions esthétiques. L'enregistrement, d'abord, puis la classification, l'inventaire. Il y a ainsi, en premier lieu dans la pratique sonore de l'artiste, la captation du réel : « C'est toujours la même méthode qui m'accompagne aujourd'hui, développe Pascal Broccolichi, des antennes réceptrices, un micro parabolique, un appareil photo avec lesquels j'enregistre et je photographie chaque zone à des intervalles de temps réguliers et déterminés en fonction de la superficie de la région¹ ». Avant de conclure significativement : « L'objet central de ma pratique phonographique se traduit généralement par un acte de captation². » Capter, enregistrer... La photographie comme le phonographique ont une même relation au réel qu'ils fixent (l'histoire des machines, encore). Et puis, il y a l'inventaire ou la classification des signes, et cette dimension est sans fin, sans mesure : utopie abyssale. Or, l'histoire de la photographie en a produit de bouleversants exemples. Disons que cela commencerait avec l'œuvre d'Atget qui, à l'aube du vingtième siècle, produit avec méthode le documentaire de la ville de Paris dont il photographie inlassablement rues, façades ou voitures. Et ce geste humble et lyrique de l'archiviste est rétroactivement lu comme visionnaire. En effet, Atget essaie en vain d'épuiser le réel avec des images qu'il réalise sans fin, et, à travers la classification qu'il en donne, rend compte de l'inaccessible complétude du monde. Alain Buisine analyse ce projet dans *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie* : « En fait son projet, plus qu'il ne satisfait une pure demande commerciale, comble surtout son désir (bien sûr inavoué) d'une iconothèque totale. Une sorte d'équivalent, dans le domaine de la mimésis, de l'extraordinaire bibliothèque de Babel telle que la fabule Borges (...). Tout désir de la totalité est simultanément l'aveu d'une impossible totalisation. En ce sens, plus Atget nous en donne à voir, plus il fait revenir en palimpseste tout ce qu'il ne donne pas à voir; ce qu'il resterait encore à montrer: Plus le corpus se développe, plus ses omissions apparaissent. Plus il tente de couvrir tout le réel, plus son découvert s'aggrave. Son extension même souligne et accentue ses lacunes³. » Qu'avait vu Eugène Atget d'impossible à photographier dans le monde des apparences ? de toujours manquant dans ce que l'image substitue au réel comme dans la relation que le photographe entretient avec elle ? L'une des contributions de la photographie à une écriture de l'utopie (des machines, des signes, de l'infini) s'inscrit là, dans la constitution et la recherche de l'inventaire encyclopédique du monde, impossiblement réduit aux images et pourtant représenté par elles, classé en des signes visuels aussi innombrables que leur épuisement du monde est imparfait, et, finalement, découvrant dans cet inachèvement et l'effet d'absence qu'il produit rien d'autre qu'une " autre " image, celle qui, dans L'Apprenti photographe d'Italo Calvino, « n'a de sens que si elle épuise toutes les images possibles ». Or, cette poétique de l'inventaire absolu n'est-elle pas à l'œuvre dans l'enregistrement sonore ? Cette collection utopique de signes sonores, les méthodes d'enregistrement analogique puis numérique n'en ouvrent-elles pas sans limites les possibles ? « Le cabinet de dessins *Micropure*, écrit Pascal Broccolichi dans le texte *Surfaces de propagation*, de même que les blocs de sons diffusés dans les *Sonotubes*, toute cette base que j'entretiens procède de la même démarche. Réunir dans chaque catégorie, des espèces qui présentent des caractères communs. Mettre en place des principes et des règles de classification et de valeur; analyser, comprendre et gérer un environnement en perpétuelle reconstruction. Ma technique d'occupation de l'espace d'exposition se calcule sur ces mécanismes, le rôle de la collection venant augmenter l'impression que les récits imaginaires qui s'en dégagent sont flottants et indéfinis, qu'ils résonnent avec les Sonotubes, sans pour autant que l'un l'accompagne l'autre. » Le titre *Dial-O-Map 25°* l'énonçait, il s'agit d'une typologie pour une cartographie des sons dont l'artiste établit l'inventaire, en l'occurrence dans un musée, mais aussi, ailleurs, en arpentant les déserts de la planète, ou encore à travers la constitution d'*Atlas Lambda*, une sonothèque qui regroupe sur supports CD audio une collecte d'enregistrements, commencés en 1991, et conduits sur plusieurs années d'écoute des différents spectres d'ondes radio. Même absolu de l'impossible saisie universelle des signes, sonores en l'espèce, même essai toujours réitéré de collection stellaire, même poétique de l'inventaire, de la classification, de l'archivage en aval et en amont de la saisie des sons. Capter, enregistrer, classer, inventorier... « En 1856, écrit Jacques Perriault dans *Mémoires de l'ombre et du son*, Nadar a l'idée d'un "daguerréotype acoustique". Cet appareil, il l'appelle déjà... phonographe. (...) Nadar écrit : "Tout est donc possible à présent et je ne doute pas le moins du monde qu'un inventeur ne présente par exemple demain à l'Académie des sciences quelque chose comme un DAGUERRÉOTYPE ACOUSTIQUE, reproduisant fidèlement à volonté tous les sons soumis à son objectivité. N'avez-vous pas comme moi rêvé souvent à cet instrument dont le besoin se fait si généralement sentir⁴ ?" »

L'écoute impossible

De Marcel Duchamp qui intitule en 1920 *Élevage de poussière* la photographie que fait Man Ray de la partie inférieure du Grand verre, son œuvre aussi énigmatique qu'annonciatrice de systèmes visuels immatériels... *À J'ai rêvé d'un autre monde* de Claude Lévêque (2000), installation permanente pour l'Hôtel de Caumont (Collection Lambert, Avignon) où néon, brouillard et bande-son composent un dispositif grave et inquiétant à la sérénité diffuse. D'une œuvre à l'autre donc, des avant-gardes historiques à la recherche artistique actuelle, l'histoire de l'art est faite de la tempête de sable de l'art immatériel : et cet oxymore (la transparence et l'invisible densité du voir) développe maintenant l'irréductibilité de son énergie plastique à travers une approche du son comme figure de l'immatérialité, ou bien, inversement, à travers l'immatérialité comme plastique sonore inaudible. Ces instants sonores ne s'entendent pas, mais la seule idée de leur état ouvre sur la possibilité de leur présence et l'intensifie. Déjà, dans *Raccorama* en 1999, Pascal Broccolichi produisait un jeu — entre cut, sampling et collage — de sonorités technologiques, bruitistes, organiques, orales ou planantes, montées entre elles. Ces raccords avaient pour effet, écrit Thierry Davila dans le livret du CD, de mettre l'auditeur « en présence d'un type d'agencement (de sons, de bruits, de silences) qui ne décrit aucun motif, qui ne rend compte de rien qui soit assimilable à une figure identifiable et dont on pourrait faire le tour. » Cette implosion figurative et narrative jouait aussi bien avec le statut même de l'œuvre d'art qu'avec sa relation phonique à l'absence (de signes) et aux signes de l'absence. Labyrinthe inachevé, combinatoires improbables, écoute sans fin jouée constituaient cette approche aussi énigmatique que " déceptive " du son. Plus tard, le principe de *Dial-O-Map 25°* devait jouer avec l'écoute, et la réécoute, des bruits du bâtiment du CapcMusée que l'artiste avait capté de la tête aux pieds, jusqu'à ses fondations. Ensuite, de la structure centrale de cette œuvre, on l'a dit, ces sons étaient diffusés... Ces sons du bâtiment, captations et prélèvements donc du lieu-même, enregistrements faits par l'artiste pendant deux ans et ensuite retravaillés comme un matériau plastique autonome, le spectateur pouvait les écouter, en circulant dans le CapcMusée, mais dans une temporalité impossible à appréhender puisque l'enregistrement était d'une longueur " réelle " de vingt-trois heures ! Dès lors, cet univers plastique et sensoriel, composé d'aigus et de basses, de points, de lignes et de grains sonores, de stridences relevant moins de sa perception que de l'imaginaire de sa perception qui, seul, le rend possible. « Ici, commente l'artiste dans le catalogue de l'exposition, les sons ne semblent exister que du fait de notre présence. Tout se déploie à l'intérieur, comme sous une zone de poussée infinie⁵. » D'une esthétique de l'immatérialité à celle de l'inaudible (l'écoute impossible), un certain état de la création contemporaine navigue moins dans le monde sonore que dans celui d'une " idée du son sans lui ". Et les œuvres de Pascal Broccolichi le traitent,

Dès lors, cet univers plastique et sensoriel, composé d'aigus et de basses, de points, de lignes et de grains sonores, de stridences relevaient moins de sa perception que de l'imaginaire de sa perception qui, seul, le rend possible. « Ici, commente l'artiste dans le catalogue de l'exposition, les sons ne semblent exister que du fait de notre présence. Tout se déploie à l'intérieur; comme sous une zone de poussée infinie'. » D'une esthétique de l'immatérialité à celle de l'inaudible (l'écoute impossible), un certain état de la création contemporaine navigue moins dans le monde sonore que dans celui d'une " idée du son sans lui ". Et les œuvres de Pascal Broccolichi le traitent, ce monde encyclopédique et virtuel, insaisissable et poétique, visionnaire et déjà révolu, celui de l'écoute incandescente et de l'invention des formes qu'elle produit : l'imaginaire des sons discrets qui, dans les silences, font nos mondes.

Alexandre Castant

¹ Pascal Broccolichi, «Entretien Thierry Davila / Pascal Broccolichi» in Dial-O-Map25°, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux / Éditions Fage, Lyon, 2005, p.8.

² Ibid., p.12.

³ Alain Buisine, Eugène Atget ou la mélancolie en photographie, édition Jacqueline Chambon, coll. «rayon photo», Nîmes, 1994, pp. 40-42.

⁴ Jacques Perriault, Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel, éditions Flammarion, Paris, 1981, p.133.

⁵ Pascal Broccolichi, «Entretien Thierry Davila / Pascal Broccolichi» in op. cit., p.8.

Alexandre Castant, essayiste et professeur à l'École nationale supérieure d'art de Bourges, a notamment publié Esthétique de l'image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues, Publications de la Sorbonne, 2001 ; Noire et blanche de Man Ray, Scala, 2003 ; La Photographie dans l'œil des passages, L'Harmattan, 2004. En 2007, paraîtra Planètes sonores, esthétique et histoire du son dans les arts visuels aux éditions Monografik.

Surfaces de propagation

Conférence du 2ème symposium Locus sonus, 15 novembre 2006,
école des Beaux arts d'Aix en provence

On peut indéfiniment s'interroger sur les rapports qui légitiment les technologies numériques et le son ; la plupart de ces interfaces fonctionnent souvent de manière prédéterminée, sur un mode de recyclage de normes techniques et culturelles conventionnelles, d'autres doivent souvent attendre d'être obsolètes pour que l'on puisse les réinterpréter hors du contexte pour lequel elles avaient été destinées au départ.

De manière générale, je dirais que la quasi-totalité des outils numériques incorpore dans une logique du « tout en un » aussi bien les moteurs de création que ceux d'édition en négligeant une donnée primordiale, c'est qu'il y a autant de milieux infinis qu'il y a de moyens différents pour les étudier. Mon travail s'en tient là, observer et interpréter les contextes. Reste toujours à imaginer les instruments qui les convoquent.

La définition du mot son, entendu comme un terme générique, devrait donc à mon sens spécifier tout simplement un phénomène acoustique en même temps que l'ensemble des modèles qui conditionnent notre perception auditive (l'écoute).

Depuis ce poste d'observation, mon plan consiste généralement à repérer un environnement favorable à la propagation des ondes sonores pour en amplifier ensuite les sources sous la forme d'un parcours pour l'oreille. C'est sans aucun doute une entreprise de dévoilement, elle induit toujours deux modèles majeurs de construction de l'oeuvre : le premier puisant dans la réalité immédiate et concrète des phénomènes acoustiques, à la manière d'un relevé topographique, le deuxième nourrissant la charge évocatrice (la mise en scène potentielle) que provoque le contexte spatial dans lequel sont diffusées plus tard mes installations.

Je m'appuie habituellement sur des principes d'observation spatiale très simples. Ce ne sont pas des styles ou des vocabulaires d'expression, mais plutôt des typologies acoustiques, des phénomènes facilement identifiables comme les résonances, les localisations d'ondes stationnaires et quantité d'autres caractères sonores qui participent à l'ensemble des repères physiques. Ils m'aideront par la suite à concevoir des environnements dans lesquels l'expérience auditive demeurera toujours le moteur essentiel qui sert à commander le contexte de l'écoute.

D'ores et déjà il faut bien admettre qu'il s'agit là d'une procédure de projection qui ne peut se concevoir dans une relation unidirectionnelle avec un « ici et maintenant » mais plutôt par un faisceau de correspondances spatiotemporelles en mouvement et en repositionnement constant. Tout le processus consiste, me semble-t-il, à mettre sur pied la distribution la plus complète de ces jeux de correspondances les uns entre les autres.

« (Le dispositif) est le lieu où s'opère l'échange entre un espace mental et une réalité matérielle. Plus qu'un principe explicatif, il s'agit d'un ensemble d'opérations à cerner. »¹

Ces opérations contextuelles qui apparaissent dans différentes catégories de pratiques audio comme étant le lieu commun d'un grand nombre d'expériences offrent néanmoins des réponses extrêmement variées.

Mon territoire d'écoute reste donc le plus vaste possible et je peux dire qu'il s'étend de manière empirique, du lieu d'exposition jusqu'aux régions désertiques les plus éloignées sur la planète.

« À cette échelle, l'environnement de travail prend alors sensiblement la forme d'un atlas qui fait réapparaître toutes les étapes de propagation des phénomènes rencontrés. Les lignes de fuite, les rythmes, les variations de densité qui progressent dans la durée, multiplient les opérations de déformation de la trame jusqu'à saturation. C'est un nouveau terrain en mouvement qui invente et module ses propres figures, un site de transduction sur lequel l'écoute et le regard vont pouvoir opérer leur travail de projection.

Cette phase qui révélera ensuite un sens de lecture au spectateur est particulièrement importante et fragile. Si je porte un si grand soin à cette approche topographique, c'est parce que paradoxalement l'atlas qui s'organise progressivement, entraîne aussi à son tour un processus de déterritorialisation. Il nous invite à nous déplacer depuis sa surface vers des espaces en perpétuelle redéfinition, il nous offre des parcours non linéaires dans lesquels les situations s'enchaînent alors même que notre lecture apporte avec elle tous les contextes imaginables. »²

Pour illustrer cette méthode d'approche des milieux qui consiste à activer un territoire par le son, je m'appuierai sur l'exemple de ma dernière exposition au centre d'art le Parvis à Ibos où, là encore tout le projet repose sur l'origine architecturale du site et les mouvements de vie qui l'impriment.

Ici, l'espace entre dans une catégorie hors des normes habituelles que l'on pourrait rencontrer dans d'autres lieux d'exposition. Il se situe dans l'enceinte d'un centre commercial Leclerc où sont aussi regroupées trois salles de cinéma et une salle de spectacle. Le contexte est véritablement insolite puisque cette situation spatiale reste d'autant plus riche qu'elle est saturée par une multitude d'activités et de paramètres connexes. Pendant la visite d'une exposition, il est possible, sans sortir du complexe, d'aller remplir son caddie au supermarché en dessous, de voir un film dans les salles situées juste en face de l'exposition, ou encore d'assister à un concert dans l'auditorium à l'étage au-dessus. Ce territoire impose en apparence sa propre « urbanité mercantile » qui semble être poussée à son comble. Il faut donc admettre que la grande majorité des publics qui vient au Parvis voir les expositions s'y rend parce qu'elle était venue à priori pour autre chose, faire les courses.

Dès lors qu'il possède son économie et sa culture propre, l'espace public du supermarché se dessine sur des axes et des parcours parfaitement orthonormés.

Nous savons bien aussi que rien n'y est laissé au hasard, les événements peuvent paraître maîtrisés, le tout sous surveillance optimale et dans une atmosphère préservée à l'abri d'une quelconque anomalie ; mais dans ce bruit de fond omniprésent, ce climat richement métabolique, où rien ne devrait venir occulter le rythme invariable et la redondance des drones acoustiques, demeurent pourtant des régions aux frontières indéterminées, comme des archipels tracés par des perspectives insulaires sans limites.

Sous ce méridien³, le centre d'art est certainement l'un des territoires les plus énigmatiques. Il n'est repéré par aucun fléchage signalétique du magasin, c'est un bloc erratique charrié inexorablement par les flux transitoires des épisodes réguliers qui scandent le magasin, une semaine italienne, une autre du blanc, une foire au bio...

« Un lieu où aboutissent régulièrement des personnes égarées dans le grand dédale de la consommation. Une partie d'entre elles y cherche son chemin et une autre y cherche les toilettes qu'elle imagine facilement trouver là, dans cette sorte d'abri ouvert dont on peut avoir du mal à saisir la fonction. »⁴

On l'a bien compris, ici le milieu semble imposer son rythme et ses conditions qu'il serait impossible d'ignorer ; mais contrairement aux premières impressions, ce n'est pas un environnement stable, il est versatile, multiple et à fortiori imprévisible. L'exposition gardera toujours un statut hybride et ne pourra donc véritablement trouver de la place libre que dans un niveau intermédiaire en relation avec cet écosystème.

Toutes mes propositions d'installation s'appuient de manière évidente sur les caractéristiques du lieu dans lequel je les présente. Face à ces nombreux contextes et dans l'intérêt de pouvoir librement les interroger, au Parvis encore j'ai choisi de déterminer des conditions préalables au projet. Laisser l'espace vide de toute cimaise pour m'éloigner le plus possible de l'ingénierie classique de l'exposition. Ne pas dissimuler les équipements techniques et les parties fonctionnelles des ouvrages du bâtiment qui traversent le *périmètre d'exposition*⁵.

Effacer la plupart des ombres portées sur le sol et les murs en utilisant la lumière irradiante et diaphane des éclairages au néon. Ne pas enregistrer les bruits du magasin, mais plutôt les confronter avec des sonorités étrangères à ce contexte local.

Sous cet abri ouvert, comme Odile Biec le définit, l'exposition est composée d'un environnement sonore et d'une série de 24 dessins présentés sur les murs tout autour. Le dispositif appelé Sonotubes découpe un plateau de 250 m² en 3 régions d'écoute distinctes, distribuées par 3 modules qui génèrent les sons. Sur ce canevas préétabli, 3 volumes d'air se fondent donc en épis les uns aux autres.

Une première zone délimitée par le premier module (situé dans l'entrée principale de l'espace d'exposition), reste occupée par la présence forte des rumeurs du centre commercial. Dans ce périmètre, le dispositif diffuse des plages de fréquences dont les tonalités sont analogues à celles du supermarché.

Une deuxième zone marquée par le deuxième module (situé au centre de l'espace d'exposition) trace l'axe panoramique dans lequel les valeurs sonores sont toutes au même niveau et forment le cœur tonal des Sonotubes.

Une troisième zone correspondant au troisième module (situé dans le fond de l'espace d'exposition) diffuse les blocs de son avec une densité beaucoup plus importante. Dans ce périmètre, l'œuvre est omniprésente et efface toutes les rumeurs du centre commercial.

Le dispositif est composé de 3 événements cylindriques, chacun d'une longueur de 6 mètres. Ces fûts, presque familiers des Intonorumori mécaniques de Russolo, sont placés horizontalement à 1,30 mètre au-dessus du sol et sont traversés de longs ressorts en tension. Par contact solidien avec des vibreurs très basses fréquences fixés au centre des tubes, ces ressorts produisent des vagues de résonances et les tubes génèrent à leur tour des ondes planes en direction des extrémités.

La forme et la répartition de cette installation sonore restent commandées par leur champ d'application acoustique. Le plan de diffusion, clairement explicite, est encore dicté par les phénomènes physiques qu'il est susceptible de développer dans ce contexte. Il repose sur un principe de segmentation spatiale et temporelle dans lequel se confrontent la morphologie de l'espace d'exposition et les principes usuels de certaines lois acoustiques.

Ce plan des surfaces de propagation demeure néanmoins extrêmement simple, il divise la galerie en 3 zones distinctes d'émission à l'intérieur desquelles le spectateur peut tracer son propre chemin d'écoute, l'architecture du lieu, l'effet de facetage joué par les angles des murs, se chargeant alors de fixer les ondes et d'amplifier le phénomène directionnel que génère cette *machine à produire des sons*⁶.

Je précise que l'espace d'exposition est organisé pour une exploration libre, avec des entrées et des sorties multiples, des zones de transmission ou de rupture ouvertes. L'effet d'écoute en mouvement est d'autant plus renforcé que le dispositif de mise en scène traditionnel du musée est annulé et qu'il n'y a aucune cloison à part les murs d'enceinte.

À la rumeur du magasin – des sons que Pascal Broccoli analyse selon le timbre, la tessiture, le grain, selon un vocabulaire et une syntaxe du champ musical – et qui constituent « une identité, des traces, une matière sonore » révélant le supermarché se prolongeant dans le centre d'art – se superpose une pénétration de l'espace par l'œuvre installée dans le centre d'art, en un mixage qui concerne, dit l'artiste, « la totalité de ses œuvres ». Dans l'espace environnant, les ondes qui se diffusent et reviennent « là où on ne les attend pas » (derrière, de l'autre côté...) créent des effets d'écho, mettant en œuvre un dispositif et des effets, une occupation de l'espace comme le fait l'installation elle-même. S'invente ainsi un « territoire » à la fois déterminé et qui échappe à la détermination. Dans tout cela, s'instaure aussi une tension entre ordre et désordre, liberté et surdétermination, entre un « espace », qui serait vide et libre, et un « territoire », qui serait habité, anthropisé⁷.

L'installation est conçue comme un parcours exploratoire, aménagé par l'ordre compositionnel des sons.

Dans le périmètre du centre d'art et au-delà des premières allées du supermarché, j'ai imaginé une distribution spatiale multipistes en partant de textures qui pourraient engager un rapport avec l'environnement global.

Je n'utilise aucun son de type figuratif qui risquerait de venir illustrer le bruit de fond du supermarché mais plutôt des développements souvent très lents d'ondes continues allant jusqu'à atteindre des points statiques ; le gel des rythmes et des mouvements sonores favorise dans certaines conditions les passages de lecture entre l'installation sonore et les dessins accrochés au mur.

Cet entrecroisement de plusieurs niveaux de lecture est pour ainsi dire la partie de l'exposition la plus complexe. Il délimite la traversée d'un contexte vers l'autre en mettant à jour dans un même projet les 2 axes principaux de mon travail, l'un sonore et l'autre visuel. Il met en scène aussi par un processus de stratification de l'espace les hybridations qui se forment à partir du fictionnel et du concret. Sur ce plan, j'envisage donc l'installation comme un système composite dans lequel l'inertie active du lieu⁸ et le dispositif vont servir ensemble de convertisseurs aux formes (sonores & visuelles). Ce processus de transformation se fait de façon continue et sans rupture, en direction des différentes zones d'approche du sensible. Il implique un jeu compositionnel qui consiste à construire

construire une relation à partir de plusieurs plans autonomes structurés par les groupes de sons qui se propagent dans l'espace acoustique et les régions sans frontières produites par les dessins.

C'est sans doute parce que cette pratique s'appuie sur des systèmes de représentation des espaces que je considère aussi le dessin comme un processus similaire à celui du soundscape. Il est basé sur des règles de projection dans lesquelles les effets de relief figurent des trajectoires mentales, comme des îlots de pensées qui viennent perturber ou entretenir le développement initial de lecture.

Est-t-il nécessaire de le préciser, dans cette exposition la présence du visuel ne joue pas un rôle accessoire, elle assure un statut tout aussi important que celui du dispositif sonore. Si les itinéraires de propagation d'ondes que génèrent les Sonotubes décrivent des tracés géographiques, la présence du visuel vient aussi augmenter ce jeu de localisation en encourageant les déplacements des spectateurs entre chaque scène potentielle.

Mon projet consiste donc à amorcer des narrations dans lesquelles l'ordre d'investigation se fait de façon séquentielle ou linéaire selon le choix, sur un itinéraire croisé avec celui des sons ; la lecture construit ici de véritables *formes de moments*⁹ qui modulent et fusionnent progressivement les blocs de sons avec une multitude de récits vraisemblables.

Ces dessins composent la série *Micropure* commencée en 2004, un inventaire sans limite d'antennes émettrices ou réceptrices, de dispositifs à générer des sons, de sites d'observation. Ils évoquent un univers crépusculaire dans lequel aucun lieu n'est repérable, ni aucune zone reconnaissable. Ce n'est pas pour autant un monde absent, puisqu'en partant des principes de la 3D axonométrique, j'imagine (toujours à l'échelle : 1) des structures qui demeurent dans un rapport de réalité relative. D'un point de vue architectural, elles sont donc plausibles puisqu'on pourrait toutes les concevoir à partir des proportions planifiées dans les dessins. Les outils de modélisation tridimensionnelle me permettent aussi, dans certains contextes, de tracer l'origine de futurs projets d'installations sonores.

L'ensemble de la série *Micropure* se caractérise par des atmosphères sans contraste. J'utilise une méthode de modélisation dite « par subdivision de surfaces » à partir de laquelle chaque apparition de la ligne horizontale dans le (décor) décrit une combinaison paramétrique qui sépare toujours 2 milieux issus du minéral, du liquide ou du gazeux. Ces différents milieux désignent à eux seuls un réseau imaginaire de points de fuites dans lequel un sujet (différent à chaque dessin) vient se positionner. Depuis ce principe de composition simplifié, je peux tout aussi bien déployer des horizons sans limites, disjoints ou improbables, que construire des points de vue réalistes. Face à cette démarche, dire que mes dessins naissent de modèles virtuels serait presque un paradoxe puisque dans ces environnements aux lueurs diaphanes où la géométrie topologique est réduite au minimum, il demeure néanmoins une prise avec la réalité.

Les dessins entrent en résonance avec l'installation de Sonotubes, tout en s'affirmant non illustratifs, selon un principe de rencontre et d'autonomie. Les œuvres visuelles «relatent une certaine réalité, un récit potentiel, séquentiel, de dessin en dessin», livrant en 3D – ce qui accentue l'effet de réel – des objets dans l'espace vide : une tour de 60 mètres de hauteur, une banquise de 5000m². Ces objets possèdent une ambivalence qui leur vaut de sembler dans le même temps absolument virtuels, susceptibles de se métamorphoser, de se défaire, et absolument réels. Il en est de même de l'espace dans lequel ils s'inscrivent, tout à la fois un monochrome – avec le potentiel infini d'interprétation que l'on sait – et au contraire un espace figuratif de signes, les lignes suggérant la terre, l'eau, le ciel, la glace... «un cabinet d'utopies» comme l'indique l'artiste.

Pascal Broccolichi utilise des logiciels d'architecture pour concevoir ces bâtiments, ces structures organiques, ces machines de capture de sons interstellaires et de diffusions qui sont comme autant de dispositifs réalisables.

Techniquement, les objets sont dans un premier temps modélisés, construits physiquement selon des surfaces et des vides, en une ossature filaire, torique, puis habillés. La texturisation se fait selon un choix de matière parmi d'innombrables possibilités, des brillances ou des matités, un «facettage». Ainsi se construit une ambiance, une atmosphère, que l'artiste a voulue ici «diaphane» et «éthérée», contrairement à la surenchère d'effets spéciaux qu'induit habituellement l'emploi de logiciels de 3D. Pascal Broccolichi instaure ici une tension inédite entre la figure et le fond, l'objet et son environnement, l'abstrait et le figuratif, la réalité et l'imaginaire, le contexte réel et la fiction, qui semblent, comme en un ruban de Möbius, indissociables. Par tension, entendons ici un jeu de construction et de neutralisation dont il apparaît assez rapidement que ce jeu concerne aussi bien la matière que «l'énergie» : «Ce n'est pas l'environnement qui construit, explique Pascal Broccolichi, il neutralise». Les dessins sont un «jeu de la figuration dans l'extrême précision, l'effet ténu des choses» mais leur ambiguïté est aussi un appui pour que le spectateur «glisse à autre chose».¹⁰

Confronté à cette intrication image/son, le spectateur est invité à s'engager dans une relation subjective avec l'œuvre. Son parcours dans l'exposition se fera très vraisemblablement sous un mode immersif, avec la conscience qu'il le réalisera dans un environnement hétérogène à partir de plusieurs conversions d'échelles (du gigantesque au microscopique ou inversement). Chaque dessin pose un univers sans borne, un voyage simultané qui va de l'océan à la glace, du ciel à la terre, où les horizons restent indéfinis ou tout au moins en mouvements de transformation. Autrement dit, c'est une collection de récits qui débordent en aventures infinies.

Je tiens à rappeler ici encore que le rendement de la technologie numérique ne m'intéresse pas. Ça n'est rien d'autre qu'un instrument de projection qui m'offre la possibilité d'objectiver une multitude de procédés de rendu et qui me permet simultanément de modeler des foyers de perception à partir de contextes déterminés ou imaginaires. Avec cette technologie, le piège serait de succomber à l'hyperartificialité du traitement des surfaces 3D, alors qu'elle permet avant tout de recomposer un champ poétique dans l'image. Par exemple, j'emprunte au cinéma la règle bien connue de la focalisation 0. Ce processus de composition par lequel tous les points de vue restent parfaitement cernés permet de produire l'illusion d'une image nette de 0 à l'infini. Cette opération donne l'impression d'un temps figé, juste avant lequel tout aurait été suramplifié dans ses moindres détails.

Avec la volonté d'enrichir à la fois les traces d'un univers raconté (récit apporté par les dessins) et les trajectoires d'un environnement d'écoute physique, je détermine des *contre-emplacements*¹¹ dans lesquels je vais tenter

de provoquer chez le spectateur/auditeur des effets persuasifs optimaux, des espèces de mises en alerte qui devraient l'encourager à « marquer la piste » et à élargir le champ d'investigation dans ces zones interstitielles - tenter à son tour de poser des repères dans un environnement où l'ordre des choses semble éclaté de prime abord - composer avec les éléments et faire face en permanence à un ordre d'approche instable qui est remis en question par le mouvement des sons et leurs distributions multiples (fonction directionnelle des 3 tubes). Mon point de vue et mes expériences menées sur les surfaces de propagation seraient certainement incomplets si je ne parlais pas du travail de topographie qui est forcément nécessaire dans ce type d'environnement atypique¹². À propos des voyages dans les déserts au cours desquels je commence souvent par faire des prises de son à la manière de relevés topographiques sonores, je disais dans un entretien avec Thierry Davila : « Que l'expérience d'une expédition et des travaux qui suivront plus tard me permettent d'observer que ces points de relevé réalisés là où il n'y a plus aucun repère sont simplement utiles à neutraliser un certain nombre de phénomènes qui se propagent même lorsqu'ils semblent ne naître de rien. La plupart de ces traces incongrues sont d'ailleurs souvent imperceptibles sur le terrain, elles ne se révèlent que progressivement, loin de leur contexte initial, de retour au studio et après de longues étapes de dépouillement. À ce stade, l'environnement de travail prend alors sensiblement la forme d'un atlas qui fait réapparaître toutes les étapes de propagation des phénomènes rencontrés. Les lignes de fuite, les rythmes, les variations de densité qui progressent dans la durée multiplient les opérations de déformation de la trame jusqu'à saturation. C'est un nouveau terrain en mouvement, un environnement en perpétuelle redéfinition qui invente et module ses propres figures, un site de transduction sur lequel l'écoute et le regard vont pouvoir opérer leur travail de projection. »¹³

Reste toujours à imaginer les instruments qui correspondent à l'observation d'un contexte déterminé, ensuite tout l'intérêt de cette démarche consiste à élargir sans cesse les différents cercles d'expertise qui préexistent entre les modes d'expression et leur lieu d'exposition. Je m'efforce de faire en sorte que cette équation demeure la plus visible possible à toutes les étapes du projet, puisqu'elle en est la principale syntaxe et le système structurant du sujet. Ici au Parvis les liens contextuels n'ont d'ailleurs aucun rapport avec une démarche sociologique. Même s'ils sont hétérogènes, ils permettent de matérialiser les procédures qui fixent les flux sonores, les récits et les surfaces de propagation. Il y a des liens évidents entre l'observation critique d'un environnement avec ses fonctionnements propres et la démarche de collectionner pour pouvoir construire du sujet. Le cabinet de dessins Micropure, de même que les blocs de sons diffusés dans les Sonotubes, toute cette base que j'entretiens procède de la même démarche. Réunir dans chaque catégorie, des espèces qui présentent des caractères communs. Mettre en place des principes et des règles de classification et de valeur; analyser, comprendre et gérer un environnement en perpétuelle reconstruction. Ma technique d'occupation de l'espace d'exposition se calque sur ces mécanismes, le rôle de la collection venant augmenter l'impression que les récits imaginaires qui s'en dégagent sont flottants et indéfinis, qu'ils résonnent avec les Sonotubes, sans pour autant que l'un accompagne l'autre. Face à la concordance complexe des lois physiques et psychiques qui régissent les notions d'espace et de durée, je dirais que dans mon travail le mouvement transitoire et l'interpolation des repères sont des axes essentiels qui participent à ce que je qualifierais d'état de « séjour ». Séjourner dans une exposition comme on le ferait au cours d'un voyage, ou encore comme si l'expérience du voyage était soumise à l'exercice de l'errance et à l'épreuve du « point de non-retour », cet effet de déperdition que l'on subit pendant les traversées des déserts. Être parfaitement conscient que les déserts sont des territoires multiples de non-lieu à l'intérieur desquels on peut mesurer que le point de non retour n'est plus un repère géographique, mais plutôt une décision fatale à prendre sur son itinéraire préalable, un instant bref au cours duquel on pourrait s'ordonner de ne plus revenir sur ses pas. Cela reste une démarche générique libre, un moyen parmi tant d'autres pour explorer les durées multiples dans le temps. Mon travail prend donc l'allure de ces récits de retour et des lieux multiples qui construisent des mondes possibles. Il repose sur deux plans de réalité dont l'un des pôles est fixe et tangible, l'autre mobile et intime.

Pascal Broccolichi

1. Anne-Marie Duguet, Question de l'art, in CD-Rom, « actualité du virtuel », Paris, Ed. du Centre Pompidou.

2-13. entretien Thierry Davila / Pascal Broccolichi, catalogue Pascal Broccolichi, exposition Dial-O-Map25°, capc/Musée d'art contemporain de Bordeaux.

3. le centre Leclerc se situe sur le méridien de Greenwich.

4. in texte Odile Biec, responsable du Parvis Centre d'art contemporain.

5. expression utilisée par le service de sécurité du magasin pour qualifier le centre d'art.

6. terme emprunté à Bastien Galet pour qualifier un dispositif générateur de sons.

7-10. extraits de la conférence présentée au Centre d'art contemporain Le Parvis le 15 novembre 2006 par Evelyne Toussaint, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université de Pau.

8. Bastien Gallet définit le lieu de l'installation sonore comme un site médiateur actif, réunissant l'ensemble de ses conditions matérielles et les circonstances qui lui sont propres. Cf. Conférence Lundi c'est théorie, Espace Paul Ricard, Qu'est-ce que penser de façon locale ? (Espèces d'espace) avec Elie During, Bastien Gallet, David Rabouin et une installation sonore de Pascal Broccolichi.

9. en 1962 Karlheinz Stockhausen décrit le concept de forme momentanée. Déjà approché dans Kontakte (1959-1960), ce principe apparaît clairement dans la première version de Memento.

11. terme défini par Michel Foucault, attribué à des utopies effectives réalisées, dans lesquelles les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur d'une culture, sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien qu'ils soient localisables.

12. Chaque atopie a pour objet de mettre entre parenthèses le cadre de référence, le contexte discursif et formel, le système de médiation symbolique par lesquels tout savoir sérieux ou spécialisé se met en scène - à tous les stades de sa formation : observation, spéculation, expérimentation, exposition. Bruno GUIGANTI, Qu'est ce que l'atopisme ?, revue en ligne Atopie n° 0.

TRANSPALETTE

EMMETROP

26 rte de la Chapelle , BP 6003
18024 Bourges Cedex

ouverture exposition:
du mardi au samedi de 14h à 18h
tel 02 48 50 38 61

e-mail :
transpalette@wanadoo.fr
<http://www.emmetrop.fr.fm>



07

BLAAST Pascal Broccolichi

Sur une proposition de : Jérôme Poret

Exposition du 4 novembre 2007 au 5 janvier 2008
Vernissage samedi 3 novembre 2007 à partir de 18h30

Usine party à 20h00 avec Yann Gourdon, *Clermont-Ferrand*

Un lieu d'exposition qui se visite en empruntant un itinéraire hélicoïdal de bas en haut ne laisse rien de neutre sur le parcours du spectateur. **BLAAST** serait donc l'exploration sonore d'une friche, qui aurait été traversée par un souffle de forte amplitude ; à moins que cette signature énigmatique n'incarne plutôt la marque d'un célèbre atelier de performance mécanique...

Pour son exposition monographique au Transpalette, Pascal Broccolichi propose la mise en son d'un nouveau scénario puisqu'il prend pour point de départ, l'écoute comme une réalité matérielle, tenue le plus loin possible à l'écart des images. Aucun mur du centre d'art ne sera utilisé et ce parti pris demeurera radicalement opposé aux derniers projets pour lesquels il associait ses installations sonores à des séries de dessins numériques.

Deux dispositifs investissent ce paysage sonore en continue transformation.

Dans le premier espace d'exposition, les **Hyperprismes**, sortes de pavillons à facettes d'aluminium blanc, sont posés en vis-à-vis sur le sol. Ils diffusent simultanément de longues vibrations rythmiques qui tracent de multiples trajectoires d'écoute à travers le bâtiment laissé entièrement vide. Cette œuvre conçue pour diriger les ondes dans des zones précises, oriente la suite de l'exposition sous un puits de lumière ceinturé par deux coursives aux angles desquelles s'étend une longue vrille sonore, **Volti subito**. Il s'agit là de deux puissants résonateurs sphériques qui emprisonnent et font graviter les ondes que produisent les Hyperprismes, avant de les renvoyer par de longs tubes dans l'espace d'exposition. Sur une hauteur de douze mètres depuis la verrière jusqu'au sol, les fréquences continues s'enroulent sur elles-mêmes en générant des reliefs infinis. Tout autour, l'effet de spirale qui demeure habituellement inaudible, s'amplifie dans l'espace statique du Transpalette. Le spectateur/auditeur est bien pris en porte à faux par l'action catalytique de ces leurres acoustiques, Pascal Broccolichi mettant tout en œuvre pour produire le plus grand écart possible entre ce qui est à écouter et ce qui reste à voir.

Pascal Broccolichi est représenté par la galerie Frédéric Giroux, Paris www.fredericgiroux.com et la galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence www.galerie-issert.com
www.documentsdartistes.org/broccolichi
www.dial-o-map.net

Catalogue **Surfaces de propagation, Pascal Broccolichi** à paraître à l'automne 2007 aux éditions Monographik
Coproducteur, Le Parvis centre d'art contemporain, Transcultures

TRANSPALETTE

Emmetrop - FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, ROUTE DE LA CHAPELLE

18000 BOURGES

+33 (0)2 48 50 38 61

transpalette@wanadoo.fr

www.emmetrop.fr.fm

Exposition ouverte du mardi au samedi de 14h à 18h et sur rendez-vous

Le Transpalette reçoit le soutien du Ministère de la Culture – DRAC Centre, du Conseil Régional du Centre, du Conseil Général du Cher et de la Ville de Bourges



Le Transpalette et Pascal Broccolichi remercient la société Lumières Davril et Pierre Bamford

Peinture fraîche - France culture

Émission du 16 mars 2007

Exposition Pascal Broccolichi du 23 février au 31 mars 2007

Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence

Retranscription écrite de l'enregistrement à la galerie.

Jean Daive : Pascal Broccolichi explore une organisation de l'espace en réalisant des installations sonores qui s'appuient sur la sculpture. Il présente à la galerie Catherine Issert, une œuvre, Loop, constituée d'un anneau de métal blanc imposant, à l'intérieur duquel des vibreurs produisent des résonances le long d'un ressort tendu sur toute la longueur. Impressionnant...

Nous sommes dans la galerie Catherine Issert à Saint-Paul de Vence, mais avant de parler de votre exposition, j'aimerais parler de l'art des environs, il y a Matisse et Léger pas très loin d'ici, il y a même Renoir.

Est-ce que parfois vous allez vérifier les couleurs de l'un ou le paysage de l'autre ?

Pascal Broccolichi : Ce que je vais vérifier chez Renoir !

puisque c'est un des îlots de verdure dans la ville avec son développement urbain extrêmement galopant, assez paradoxalement ce que je vais vérifier lorsque je vais dans le jardin du musée, ce sont les réverbérations et les remontées sonores de l'autoroute qui passe juste en dessous.

Elles sont assez fascinantes parce que ce sont des vagues successives de sonorités version autobahn, si je puis dire...

Jean Daive : Pensez-vous que les préoccupations de Renoir; ce bonheur inatteignable, insaisissable et d'un éloignement inouï se trouve dépassé aujourd'hui, irrécupérable pour le grand public ?

Pascal Broccolichi : Sans doute pas, non sans doute pas. Comment pourrait-on imaginer la chose autrement. Non puisque l'on parlait tout à l'heure ensemble à la terrasse de ce café, du fameux James Turrell que vous aviez vu à Poitiers et vous me parliez à l'instant aussi de Matisse, de sa chapelle avec ses pans de tuiles bleus ; alors comment pourrait-on éviter tout ça, c'est impossible, les connexions sont sans cesse vérifiables et les lectures sans cesse imaginables.

Jean Daive : Vous venez d'ailleurs, c'est-à-dire que vous avez basculé dans ce qui n'est pas la peinture ni la couleur. Vous avez basculé du côté du son et de l'installation avec ce dont elle peut avoir d'énigmatique et d'abstrait et aussi d'une certaine pratique du dessin. Alors ici est-ce que les dessins sont complémentaires de l'installation sonore, qui elle se situe au centre de l'exposition ?

Pascal Broccolichi : Ca serait sans doute une première approche possible de voir une analogie entre les dessins et le dispositif sonore, mais comme vous le savez, pour avoir vu cette exposition au Capc de Bordeaux, le Dial-O-Map25°, où dans ce contexte il y avait uniquement une installation sonore qui occupait la totalité de la nef...

Jean Daive : Gigantesque !

Pascal Broccolichi : Il n'y avait donc rien d'autre que cette œuvre. Mais je dois dire qu'à la suite de cette exposition, les conséquences que j'allais pouvoir en tirer étaient importantes. À partir de ce moment-là, j'ai cherché à souder une autre partie de mon travail avec les projets sonores, il s'agit des séries de dessins que je réalise à l'aide de l'imagerie numérique 3D.

Je fais ce que j'avais totalement refusé de faire jusqu'à présent, croiser dans une même exposition le travail visuel avec le travail sonore. C'est donc une démarche très récente, mais j'ai donc pris le risque de réfléchir à une version plus globale de l'exposition.

Jean Daive : J'ai l'impression même que ces deux approches sont contradictoires, d'une part nous avons toute une série de dessins qui sont comme autant d'utopies, qui sont comme une prospective, comme une avancée dans un imaginaire totalement structuré et au centre nous avons cette machine que vous appelez Loop. Cette œuvre est à la fois terriblement blanche et abstraite. Pourtant elle capte, reçoit et donne un son.

Pascal Broccolichi : Je pense que tout ça concourt à déjouer les sens de lecture. De la manière dont je présente les dessins, en ligne dans l'espace d'exposition, cela trace véritablement l'ordre d'organisation d'un cabinet de curiosités. Vous parliez d'utopie et bien ce sont non seulement des utopies pour certains des sujets représentés, mais pour la plupart des autres ce sont des projets d'installations tout à fait imaginables et par conséquent réalisables. Par l'utilisation de la 3D, je conçois des maquettes de ces dispositifs en conditions réelles. Certaines seront concrétisées.

Donc il y a bien ce jeu de croisement entre une partie très narrative à l'intérieur de laquelle chaque dessin en lien avec les autres va raconter des scènes, non pas de manière linéaire comme le font les sons qui se déroulent au fur et à mesure dans la durée de leur diffusion, mais plutôt d'une manière assez transversale, par le croisement des dessins les uns avec les autres.

Par conséquent, j'essaie de produire avec l'espace d'exposition des sortes de mises en perspective, des lignes tendues entre le dispositif sonore qui se déploie comme un circuit, (son titre, Loop, boucle en anglais est explicite) et les dessins autour qui offrent des lectures et des ouvertures possibles, sous la forme de récits sans fin.

Jean Daive : Alors quelle est l'histoire, quelle est l'aventure de Loop, qui s'impose comme un cercle ?

Pascal Broccolichi : Je pense que ça reste une aventure extrêmement terre-à-terre. Elle est à la base, une fois de plus comme dans la plupart de mes dispositifs sonores, d'une expérience acoustique très simple. C'est un anneau métallique de 2,50 m de diamètre qui est posé à l'horizontale sur deux socles. Au centre, il tient en tension, un long ressort sur lequel se propagent des ondes produites par des vibreurs basses fréquences. Les résonances sonores qui se répandent à l'intérieur de cet anneau provoquent, dans l'espace de propagation ou bien l'espace d'écoute si vous préférez, une impression de diffusion sphérique. Cet effet auditif de circulation elliptique des ondes est d'autant plus renforcé que l'origine du signal est double, puisqu'il y a deux sources sonores qui se croisent l'une avec l'autre comme des sortes de révolutions.

Jean Daive : Le son, où est-il car il semble à la fois partout et il semble avoir aussi une source ?

Pascal Broccolichi : Sa source la plus concrète est à la base d'un lien avec les dessins. Il n'y a pas forcément une parenté repérable, ni identifiable de l'ensemble de l'exposition, mais il demeure tout de même une filiation. Le principe est le suivant. J'extrait des plans 3D de chacun des dessins que je conçois, les algorithmes à partir desquels je retravaille les enveloppes spectrales. Cette opération constitue la base de ce qui va ensuite être diffusé dans les vibreurs.

Jean Daive : Mais alors, comment la forme de cet anneau c'est elle imposée à vous, y a-t-il là-dessous du tâtonnement, du bégaiement, ou bien au contraire c'est comme une chose tout à fait évidente qui vous apparaît ?

Pascal Broccolichi : Je parlais du développement sans fin des récits à travers les dessins qui s'imprègnent les uns des autres, mais il y a aussi dans le schéma acoustique du dispositif, un autre effet, celui des fréquences sonores qui se propagent dans l'anneau et qui procurent à l'écoute un rayonnement de type « multi spatial ». L'anneau remplit un rôle de répartiteur des sons, qu'ils soient aigus, graves ou bien très basses fréquences lorsqu'ils se propagent dans le sol. C'est avant tout une écoute physique.

Nous avons cette habitude ancrée dans notre culture, d'écouter la musique entre deux oreilles et faces à deux haut-parleurs la plupart du temps, alors que là d'une certaine manière je renoue un peu avec des principes acoustiques qui sont beaucoup plus proches de mon environnement de travail et par conséquent qui sont beaucoup plus proches aussi de l'espace d'exposition. Ici, dans la galerie nous sommes dans un volume conventionnel, mais je sais que dans un espace d'autant plus ample, le phénomène agirait davantage.

Jean Daive : Alors je vais lire cette ligne : « Il s'agira, cette fois, d'un imposant anneau de métal à l'intérieur duquel des vibreurs basses fréquences produiront des vagues de résonances le long d'un ressort tendu sur toute sa longueur. » Je relève les mots vagues de résonances, ressort tendu...

Pascal Broccolichi : Pendant le montage de l'exposition, j'ai dû me rendre compte qu'il fallait baisser la hauteur des dessins d'une dizaine de centimètres du niveau habituel, comme s'il y avait un standard qui n'opérait plus dans cet accrochage. J'ai constaté aussi qu'en organisant les dessins, tout autour du dispositif, dès lors que le son était en route, il tendait complètement le parcours de lecture. Pour renforcer cette sensation de densité, j'ai donc baissé le plus possible la ligne d'horizon imaginaire et l'ensemble des lignes de fuite. D'ailleurs à l'intérieur même des dessins, le phénomène existe déjà puisque si vous observez bien dans la plupart de ceux qui décrivent des paysages, la ligne d'horizon est généralement dans le même secteur. Dans ce choix compositionnel je m'intéresse à une règle que l'on appelle « le principe de focalisation O ». Cela consiste pour un observateur d'avoir une vision claire de 0 mètre à l'infini, ou plutôt qu'il puisse distinguer précisément des plans successifs en ayant la maîtrise simultanée de tous les points de fuites. Cette surface tendue dont on parle depuis tout à l'heure n'est pas si abstraite que ça. Elle dicte de manière rythmique la répartition et l'organisation des formes visuelles et sonores dans l'espace. Dans votre question, vous évoquez à ce propos l'expression « vagues successives » ; c'est précisément ce que j'ai essayé de retranscrire dans la composition de la partie sonore, en évitant de poser des rythmes marqués, comme des points métronomiques. À cela j'ai préféré plutôt des lentes progressions qui procurent l'impression que les sons évoluent sans que l'on s'en rende véritablement compte. Nous commençons, par ailleurs, notre discussion en évoquant les résurgences sonores qui remontaient le long de l'autoroute en direction des jardins du musée Renoir. Et bien je dois ajouter qu'à l'écoute de Loop, il y a aussi un peu de cet effet de vagues successives et de fascination, alors que les dessins remplissent la fonction inverse. Avec l'utilisation de la technologie numérique, je peux obtenir une extrême précision du piquet et un soin très performant du détail depuis le point O jusqu'à l'infini. J'ai donc cherché dans l'exposition à jouer avec ces ambivalences et ces troubles.

Entretien Thierry Davila / Pascal Broccolichi

exposition *Dial-O-Map25°* CapcMusée de Bordeaux

Thierry Davila : Les déserts tiennent une place importante dans ta vie. Tu passes beaucoup de temps à les traverser, à capter les sons qui en émanent. Ton travail m'apparaît également de plus en plus comme une entreprise d'invention du désert. Pourrais-tu expliquer pourquoi ces lieux sont physiquement et sonorement si déterminants pour toi et comment ils s'articulent à ton travail ?

Pascal Broccolichi : Se préparer à pénétrer dans un désert, dessiner un préalable à chaque voyage, cette décision se prend généralement avec une facilité déconcertante. C'est plus tard, je pense, dans cet environnement sans trace à l'intérieur, qu'il est nécessaire d'appliquer avec précision ce que l'on appelle communément un protocole de parcours et d'entreprendre de bâtir un cadre d'investigation indépendant de toute approche géographique. Cela restera sans aucun doute l'entreprise la plus complexe qui soit, puisqu'il faut bien accepter que le désert représente à lui seul son propre espace de transition. Sur ce territoire, tout se fixe dans un temps intermédiaire et les frontières autour en marquent les uniques repères tout autant qu'elles délimitent brutalement la fin du parcours.

Ce désert est d'abord une surface qui soude le corps au mouvement. Il engage ensuite un processus « d'incorporation » dans lequel l'unité de lieu et de temps est sans cesse remise en question. Et avant d'être l'entreprise d'invention que tu imagines, cela demeure un environnement sans terre qui incite invariablement à poser des repères.

Pour seuls repères, je pense qu'il n'y a guère que « l'écoute et la vision actives » qui soient adaptées à ce type d'environnement, quelques prélèvements de fragments sonores, des relevés qui constitueront ensuite les points d'une sorte de carte de mémoire.

Pour le reste, et il faut bien faire avec, il règne toujours une appréhension remarquablement fragile. Je serais incapable de la décrire mais je dirais avec certitude qu'elle se situe bien au-delà de ce que peut provoquer habituellement l'ennui le plus pesant. À ce stade, la durée du parcours se déploie dans un rapport tellement ample avec l'horizon, que ces repères finissent même parfois par devenir contradictoires.

Inventer le désert, c'est peut-être pour moi faire toujours en sorte que l'une de ces deux valeurs (unité de lieu et de temps) évite de s'annuler au profit de l'autre.

La question reste encore posée : comment effectuer des observations fiables puisque cette étendue superficielle n'offre aucune polarité, aucune profondeur tangible et puisque aucun relief ne permet de s'élever pour faire le point d'en haut ?

Je pense qu'à ce stade, la mémoire demeure l'unique dispositif de projection mentale, une mémoire pour construire cet environnement de dérivation qui aidera à imaginer ce que j'appelle l'arrière-plan. Alors on comprendra bien que le temps passé à traverser un désert remet tout le reste à plus tard.

T.D. : Cela signifie-t-il que tu trouves – ou que tu retrouves – dans le désert ce qui est aussi un des outils privilégiés de ton travail, à savoir la mémoire ?

Et dans les deux cas une mémoire conçue, utilisée, explorée comme un moyen de survie ?

P.B. : Pour répondre à ta question, je dois faire un long détour. En novembre 2002, nous envisageons de parcourir environ quatre mille kilomètres depuis les territoires Peuls jusqu'au nord du Ténéré à la frontière libyenne, en emportant avec nous tout l'équipement nécessaire pour poursuivre ce travail de relevés topographiques que nous avons commencé quelques années auparavant, ailleurs dans d'autres régions désertiques. Ici encore, dans cet exercice de collecte de données, mon seul but est de baliser et de stabiliser avec méthode notre progression. C'est en quelque sorte un mode d'échantillonnage sur le principe d'une grille et son échelle de sélection. Son rythme est fixé à l'avance et cadencé entre chaque point de relevé - une sorte de prise de notes tempérée et progressive depuis laquelle chaque itinéraire ne peut constituer qu'une étape transitoire vers un choix d'orientations probables.

Une fois de plus, l'expérience de cette expédition et des travaux qui suivront plus tard me permet d'observer que ces points de relevé réalisés là où il n'y a plus aucun repère sont simplement utiles à neutraliser un certain nombre de phénomènes qui se propagent même lorsqu'ils semblent ne naître de rien.

La plupart de ces traces incongrues sont d'ailleurs souvent imperceptibles sur le terrain, elles ne se révèlent que progressivement, loin de leur contexte initial, de retour au studio et après de longues étapes de dépouillement.

À ce stade, l'environnement de travail prend alors sensiblement la forme d'un atlas qui fait réapparaître toutes les étapes de propagation des phénomènes rencontrés. Les lignes de fuite, les rythmes, les variations de densité qui progressent dans la durée multiplient les opérations de déformation de la trame jusqu'à saturation. C'est un nouveau terrain en mouvement qui invente et module ses propres figures, un site de transduction sur lequel l'écoute et le regard vont pouvoir opérer leur travail de projection.

Tu imagines que pour moi, cette phase qui révélera ensuite un sens de lecture au spectateur est particulièrement importante et fragile. Si je porte un si grand soin à cette approche topographique, c'est parce que paradoxalement l'atlas qui s'organise progressivement entraîne aussi à son tour un processus de déterritorialisation.

Il nous invite à nous déplacer depuis sa surface vers des espaces en perpétuelle redéfinition, il nous offre des parcours non linéaires dans lesquels les situations s'enchaînent alors même que notre lecture apporte avec elle tous les contextes imaginables.

Cette « expédition sonore » plus que toutes les autres est restée pour moi un des terrains d'investigation des plus

énigmatiques. Elle a été aussi le véritable point de départ d'un important travail puisque, tu le sais bien, c'est à ce moment-là qu'a débuté véritablement notre projet pour l'exposition dans la nef.

C'est toujours la même méthode qui m'accompagne aujourd'hui, des antennes réceptrices, un micro parabolique, un appareil photo avec lesquels j'enregistre et je photographie chaque zone à des intervalles de temps réguliers et déterminés en fonction de la superficie de la région. Pour avoir traversé et tenté de mesurer certaines parties du monde, j'ai pu observer que ces territoires n'étaient pas les zones de silence que l'on imagine généralement, ce ne sont pas non plus des paysages sonores habituels, puisque la trace auditive demeure en apparence si inattendue, que la durée de l'écoute paraît toujours ininterrompue, comme épaissie par un état d'attention permanent. Ici les sons ne semblent exister que du fait de notre présence. Tout se déploie à l'intérieur, comme sous une zone de poussée infinie. C'est peut-être cette impression forte, cet effet de délocalisation acoustique qui déclenche ce qu'on appelle un comportement de survie.

T.D. : Par rapport au projet du capc et à l'espace architectural qu'il représente, comment as-tu articulé ta connaissance des déserts à ton approche sonore et volumétrique des entrepôts ?
Est-ce qu'il y a pour toi quelque chose de désertique dans la nef ?

PB. : Le désert ne me semble pas être le sujet d'un travail, au mieux il peut devenir à un moment donné le révélateur d'un ensemble de parcours contextuels.

Alors entre un désert et le CAPC, je ne vois en principe aucun lien anecdotique particulier mis à part des effets de résonance ondulatoire caractéristiques de toutes sortes d'environnements.

Mais puisque la surface complexe de ces régions en apparence vides me permet d'aborder de formidables champs d'expériences, j'imaginai que le bâti des entrepôts envisagé à son tour comme un réseau de parcours possibles, devrait pouvoir mettre en résonance un certain nombre de phénomènes analogues à ceux que j'avais observés durant ces voyages.

Je pense que le projet de l'installation sonore *Dial-O-Map 25°* a véritablement démarré à partir d'une observation simple.

Lorsqu'on pénètre dans la nef par l'entrée principale, il y a cette puissante ligne horizontale immédiate et extrêmement dense que l'on perçoit comme un soubassement profond. Elle doit cette présence énigmatique et insondable à la formidable traction verticale qu'opèrent les piliers et les arches plantés au centre. Sous cette immense enveloppe vide de plus de vingt-sept mille mètres cube, à elles seules ces deux lignes de tension concentrent la profondeur

géographique avec le temps de propagation des ondes sonores. Dans ce contexte spatial particulier, les bruits paraissent se défaire de leur source émettrice aussi vite qu'ils empruntent des parcours singuliers et différés à la fois. Un point me paraît donc essentiel, l'œuvre devra prendre en compte à la fois la configuration des entrepôts et ce travail précis de capture sonore que je mène habituellement lorsque je cherche à étendre un territoire d'exploration. J'imagine donc dans un premier temps de faire un découpage précis de ce volume d'air et de dresser une carte des itinéraires acoustiques de la nef. À l'aide d'outils de numérisation de la structure et de spatialisation 3D, je trace rigoureusement la zone dans laquelle va venir correspondre plus tard la forme définitive du dispositif sonore. Ensuite, pendant deux ans, c'est un rendez-vous régulier qui s'organise. Je viens, équipé d'antennes réceptrices Ultra Basses Fréquences et de capteurs sismiques, puis j'entreprends de faire l'inventaire complet des perturbations du réseau électrique et des mouvements vibratoires qui tissent les différents volumes du bâtiment. Durant cette période de fouille que tu as toi aussi accompagnée, toutes les observations me poussent à comprendre que ce sera un parcours d'écoute depuis lequel l'ensemble de l'œuvre pourra être imaginé comme un laboratoire que j'aurais progressivement conçu pour cet espace d'exposition. Plus qu'une étude acoustique sur cette architecture particulière, l'inventaire des vecteurs de propagation de tous ces « bruits résiduels » m'aura aidé à détecter peu à peu la matrice d'une multitude d'itinéraires d'écoute.

Après les travaux sonores menés dans des régions désertiques de la planète, c'est toujours ici la même méthode de filtrage qui me permet d'exhumer ces trajectoires de résonances depuis leurs foyers émetteurs jusqu'aux couches réceptrices de la structure.

Ce théâtre d'essai aura révélé progressivement une importante collection de fréquences immersives sophistiquées, de formules rythmiques internes, de stases répétitives ; tous ces matériaux qui demeureraient totalement inaudibles par l'oreille humaine sans l'appui de cette technique d'introspection et de captation sonore. À ce jour, l'atlas de l'espace d'exposition dévoile, zone par zone, un panorama constitué de stratifications sans limites de perspectives. Les phénomènes vibratoires diffus s'articulent et se croisent depuis les fondations de l'édifice jusqu'aux haut-parleurs du dispositif et le bâtiment tout entier joue ici le rôle acoustique d'un pont d'onde avec l'auditeur. À la manière d'un amplificateur, il opère comme énergie englobante et établit un rapport de contamination avec les flux de l'activité électromagnétique.

T.D. : Dans deux escaliers qui partent de la nef vers la mezzanine est installée une œuvre de sonore de Max Neuhaus. Tu as nécessairement entendu, capté cette œuvre inframince

pendant tes relevés. Et cette pièce va, bien sûr, continuer à être diffusée dans l'espace pendant ton exposition. La durée de l'œuvre de Neuhaus est très minérale, très géologique. C'est un travail sans début ni fin. Au contraire, *Dial-O-Map 25°* sera «présenté» pendant plus de quatre mois, ce qui est un temps long pour une exposition mais forcément très réduit par rapport au travail de Neuhaus. Tu dois donc intégrer un temps très dilaté mais aussi bien délimité pour construire le projet. Comment as-tu joué avec cette double contrainte temporelle (dilatation / concentration) dans la construction de la partie sonore du projet ?

P.B. : En effet, on peut l'entendre comme ça : toute œuvre sonore est commandée à la fois par sa durée d'émission et le contexte spatial dans lequel elle se déploie. Je n'en connais pas qui échappe à cette règle. Même celle qui ne fait qu'évoquer un son dans une forme relativement conceptuelle lie obligatoirement cette relation spatio-temporelle avec le spectateur.

Sous la voûte des escaliers qui mènent de la nef vers les coursives au premier étage fonctionne sans interruption depuis 1993 cette œuvre sonore à peine audible de Max Neuhaus. À la manière d'un bruit blanc qui étalerait d'un seul souffle tout le spectre d'une fréquence sinusoïdale, son dispositif nous invite à faire l'expérience d'une véritable écoute tridimensionnelle. Puisque les frontières audibles ne sont dues ici qu'à l'évanouissement progressif de la densité du signal au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'œuvre, Max Neuhaus met en évidence que les sons peuvent à la fois révéler l'environnement qui les contient et mener simultanément une vie parfaitement autonome. Elle a une durée infinie qui lui confère la valeur d'une promesse. Du fait des règles acoustiques et psychoacoustiques qui mobilisent les choix constructeurs d'un dispositif sonore, je dirais qu'en tout premier lieu et avant que ça soit une affaire de temps, c'est la distance qui met en lien le spectateur à l'œuvre. On peut rappeler que c'est précisément cet artiste qui a inventé l'expression « sound installation » dans les années soixante-dix.

Pendant toute la durée de l'exposition mon dispositif, qui est conçu comme un véritable résonateur, fréquentera le voisinage du « sound work » de Max Neuhaus. Il s'agit là sans doute plus que d'une simple cohabitation. Son œuvre marquera bien plus intensément que la mienne sa domination du vide, puisqu'elle continuera longtemps encore après d'émettre ses nappes continues. Disons qu'elle est là pour toujours.

Et puis je te parlais aussi de cette manière d'imaginer l'arrière-plan. Je pense que dans la construction du projet *Dial-O-Map 25°*, d'emblée la méthode est en place, elle concerne tout le bâtiment. J'en reviens toujours à ça mais ce que je dessine avant tout c'est un parcours préalable à l'intérieur duquel l'amplitude d'écoute peut très bien aller de la captation passagère de l'intérêt de l'auditeur jusqu'à la

mobilisation complète de son attention pendant une durée indéterminée. Après tout, les sons ne demeurent guère qu'une réserve inépuisable de motifs et l'environnement qui les compose, un enchaînement de parcelles émergentes. La contrainte temporelle qui d'ordinaire devrait dicter à son ses opérations d'expansion et de compression n'en est pas une véritablement puisque pour finir c'est l'auditeur, seul arbitre, qui trace ici son parcours.

Il m'a simplement fallu pendant ces deux années d'investigation chercher à traquer les moindres sécrétions acoustiques de la nef, comprendre leur sens de propagation et leurs variations de durée pour en faire un recyclage en direction de l'écoute. Si l'on regarde depuis les coursives, l'œuvre a la forme d'un immense pavillon de 480 mètres carré qui offre sa pleine vitesse à la matière sonore émise depuis le centre du dispositif. Mais c'est aussi vu du sol une ceinture en suspension sur laquelle les vibrations viennent repousser la surface comme pour garder l'espace vide derrière.

T.D. : Justement, ce pavillon occupe le centre de la nef si bien que les visiteurs ne peuvent pas aller dans le volume. Ils doivent monter sur la mezzanine pour voir ton travail. Il me semble donc que tu joues délibérément sur deux éléments pour rendre *Dial-O-Map 25°* immédiatement perceptible : la frustration de ne pas pouvoir pénétrer dans le volume et l'élévation pour voir ce travail depuis la coursive. Cela te semble-t-il exact ?

P.B. : Pour comprendre ce qui est immédiatement perceptible et ce qui semble s'interdire au visiteur, il faut d'abord chercher à définir ce qu'est cet arrière-plan.

Il faut aussi tenter de repérer les liaisons possibles entre la partie sonore et visuelle du travail, puis les nombreux sillages des ondes qui laissent deviner le dispositif de traitement. Mon projet porte tout autant sur l'infrastructure de l'exposition que sur le rôle des sons et leur charge d'évocation lorsqu'ils seront émis. A priori *Dial-O-Map 25°* est un immense résonateur à l'intérieur duquel l'auditeur ne peut pénétrer. Toute la partie visible de l'œuvre est constituée d'un ensemble complexe de surfaces géométriques primitives. Conçues comme un jeu de calques sur un plan, ces surfaces n'ont pas de véritable épaisseur, elles sont toutes inclinées à 25° et assemblées en arrêtes symétriques selon les contraintes acoustiques. Ensuite, tout est mis en œuvre avec les techniques de construction les plus sophistiquées pour que ce pavillon soit avant tout celui qui produira cet effet d'arrière-plan. Pour l'imaginer, je me suis inspiré des écrans acoustiques que l'on voit en bordure des pistes d'aéroports. On les appelle d'ailleurs des abat-sons puisqu'ils dévient la trajectoire des bruits que produisent les avions. C'est exact, le lieu d'exposition semble d'abord entièrement isolé. L'abat-sons impose au visiteur, lorsqu'il pénètre au

rez-de-chaussée de l'entrepôt, une progression autour du dispositif sans qu'il puisse en traverser le cœur. Dans cette région périphérique sombre et sans véritable frontière, l'espace se déploie d'une façon aussi complexe que celui de la « Maison des feuilles » dans le roman de Mark Z. Danielewski. L'univers derrière cette enceinte paraît plus vaste à l'intérieur qu'à l'extérieur. Même si nous n'en percevons donc que les « rumeurs » des fréquences résiduelles et de la lueur qui contournent l'œuvre, tout se fait et se défait ici, c'est un mouvement qui remplit autant qu'il retire, d'une façon subversive.

Alors cette situation pourrait peut-être provoquer de la frustration auprès des visiteurs mais ce n'est pas le sentiment que j'ai cherché à déclencher puisque le sens de circulation des entrepôts nous invite dans un deuxième temps à un autre jeu d'élévation et de dévoilement.

Au sol, le *Dial-O-Map 25°* révèle immédiatement cette zone de frottement, mais c'est parce qu'elle est tendue par l'attente d'une situation à venir. Le rôle de l'œuvre aurait pu être d'interrompre définitivement la progression du spectateur, de le « mettre au pied du mur » s'il n'avait eu accès quatre mètres plus haut à cet étage de dévoilement que représentent les coursives.

À partir de ce déambulateur voûté qui ceinture la nef, la perception du dispositif change véritablement. Il offre maintenant un espace d'écoute panoramique et plongeant sur l'œuvre. C'est une baie claire et entièrement ouverte que l'on domine. Elle produit un effet de solidification du son.

On le voit se matérialiser à sa source depuis les six réflecteurs concaves positionnés treize mètres plus loin, sous les arches. La nef quant à elle reste vide, comme une « salle blanche » de laboratoire mise sous pression par la lumière qui plonge du plafond.

La durée de propagation des sons joue un rôle de graduation entre l'auditeur en mouvement et l'espace. C'est un mécanisme de localisation puissant car depuis les réflecteurs d'où partent les sons, jusqu'aux coursives, il y a cette distance « pendant » laquelle les ondes stationnaires et les harmoniques se croisent toutes.

Je décris cette situation avec un certain souci des détails, pourtant, à l'heure où nous faisons cet entretien, nous sommes quelques semaines avant la date de l'exposition et rien n'est encore construit. Tout n'apparaît qu'à partir des calculs des modélisateurs numériques et des moteurs de spatialisation dans mon ordinateur. C'en est à ce point troublant de précision qu'on éprouve tous, avant la réalisation de la structure, certaines difficultés à imaginer que, pour finir, cette œuvre résonnera bien autrement. Ça sera sans doute une architecture pour l'oreille comme le définissait Iannis Xenakis à propos de son Pavillon Philips, une écoute dans le vide où le silence sera garant de toutes les traces disséminées sur le parcours. Et c'est bien sûr au

silence que je confie avant toute chose le rôle structurel le plus important. Il condense les jalons de la construction mais il prolonge aussi à l'extérieur les indices et la sensation qu'a l'auditeur des ondes qu'il perçoit et de celles qu'il croit percevoir.

T.D : Si tu confies le son au silence, tu le confies aussi à l'architecture qui va lui donner, pendant sa diffusion, par réverbération et diffraction, une autre identité, une autre ampleur. Là, d'une certaine manière, tu boucles la boucle : le son part du lieu (c'est le travail de captation des sonorités et des vibrations de l'entrepôt que tu fais depuis 2 ans) et y retourne à la fin pour y trouver sa densité, son éclat définitif.

Je dois t'avouer que je pense être incapable de mettre un véritable terme à un travail sonore.

J'en veux pour preuve d'autres projets comme le LECSONIC qui prend depuis plusieurs années la forme d'un laboratoire de recherche ou encore la plupart de mes pièces qui fonctionnent sous le mode de la série et de la boucle. Alors, même si le silence présente des formes irréversibles et finies, il reste encore que ses interruptions complexes déjouent aussi vite toutes les réponses claires ; dans ce contexte, il m'aide souvent à localiser toutes les variations et à enchaîner le déroulé du parcours.

On pourrait donc prétendre que dans la nef, le silence est toujours présent quelque part, présent et sans réelle durée, un vide instable propre à la plupart des espaces amples.

On pourrait affirmer encore qu'à certaines périodes le site est totalement plongé dans un abîme compact et sans fond. Voilà en tout premier lieu ce que cette architecture de cathédrale devrait produire de grandiose si on parvenait à l'imaginer un instant dans l'insonorité absolue.

Pourtant tout mène à observer que notre explication n'est pas encore suffisamment précise pour justifier la place du *Dial-O-Map 25°* dans cette situation.

L'objet central de ma pratique phonographique se traduit généralement par un acte de captation. Mais bien qu'elle soit souvent attirée par le vide et les environnements sonores arides, l'un de ses principes élémentaires demeure toujours celui d'articuler ce qui est perçu avec ce qui est conçu. Ce silence, pour en être un véritable, devrait normalement débiter à partir d'une coupure dans les événements.

Hors, ici, ce n'est pas cet effet qui se produit. Il m'est arrivé d'enregistrer seul dans le CAPC, sans aucune autre présence humaine autour. En écoutant depuis une parabole que je postais au centre du bâtiment (à la place précise où seront orientés les réflecteurs dans l'installation) et en quête de traquer ce phénomène d'ouverture qu'aurait dû produire le silence s'il avait été vraiment là, je serais normalement parvenu à le capter ne serait-ce qu'un court laps de temps. Au contraire, sur les prises de son, on pouvait clairement