

reconnaître la structure des entrepôts comme un immense résonateur sensible aux moindres bruits qui se propageaient dehors, de proche en proche. Ce qui d'abord semblait avoir la consistance d'un silence parfaitement anéchoïque n'était en définitive qu'un effet-retard sur le parcours des ondes, puisqu'elles étaient inéluctablement comblées par un mouvement d'absorption, comme si un fil conducteur toujours présent avait dessiné un passage stable, une trajectoire sans coupure avec le reste autour.

En réalisant un certain nombre d'essais avec des prototypes disposés sous les arches, j'ai réfléchi à la manière de former avec l'ensemble une structure gigogne de laquelle les sons sortiront amplifiés par ce que l'on croit être révélé à partir du silence.

J'évoquais en parlant du désert cet état d'attention permanente qu'il déclenchait, une sorte de prélude à l'écoute ; le silence relatif de la nef est aussi ce puissant révélateur qui devrait en principe contribuer à un état de vigilance auditive semblable.

Je veux bien alors en déduire que le silence total est inimitable puisqu'on supporte en général assez mal le provisoire qui dure trop longtemps. Le temps aussi nous semble toujours trop vague, on lui préfère la durée intermédiaire qu'il est plus facile d'amorcer par toutes sortes de repères. Dans ce cas, on essaie de la marquer le plus vite possible par des déclencheurs, des sons interprétés ou même imaginés, toutes ces scènes potentielles que l'on conjugue avec la réalité et qui fonctionnent parfaitement avec les jeux de la mémoire auditive. Cette pensée que chaque instant unique appartient à un ordre général, le compositeur Morton Feldman lui a donné une écriture musicale riche et sans doute la méthode compositionnelle la plus complexe – en confiant une totale responsabilité à la mémoire :

« La forme ne m'intéresse pas. Nous savons ce qu'est la forme, ce qu'est la division en parties, etc.

Ce qui m'intéresse, c'est l'idée d'échelle ou de ce que j'appellerais des proportions naturelles

(...) Moi, je m'intéresse à d'autres formes de mémoire.

Plus la pièce dure, mieux l'auditeur se souvient de ce qu'il a entendu ».

On comprend bien qu'ici mon dispositif ne transformera pas l'exposition en un « hall acoustique », mais que c'est le caractère métabolique de tout cet ensemble (architecture et œuvre) qui amplifiera le contexte de l'écoute, qui lui donnera plus de densité. Comme le fait en quelque sorte le vent apparent sur un objet en mouvement lorsque celui-ci rattrape le vent réel, ce vecteur simple devrait construire aussi sa propre unité et son enveloppe d'énergie à partir de l'ossature du bâtiment.

Il y a aussi en permanence un bourdon généré par sept secondes de réverbération, ce bruit de fond très ténu ne laisse en définitive aucune place réelle au vide absolu. Nous sommes complètement immergés dans une sorte de continuation pleine, une trace qui devient rapidement familière. Ce détail acoustique a une très grande importance car tu as parfaitement raison, il devrait en principe y avoir dans la nef un réel effet de boucle (Larsen) entre le bâti et l'œuvre sonore et dans ce contexte on parlera alors de retrait apparent plutôt que de silence. Dans la plus vaste amplitude possible de cette chaîne, la nef et le dispositif demeureront à la fois récepteurs et transmetteurs d'un principe simple selon lequel le signal se réinjecte sans cesse sur lui-même et accentue ce mouvement d'arrière-plan dont je parle si souvent.

C'est à partir de tous ces phénomènes presque fugitifs que le *Dial-O-Map 25°* produira une relative immersion. Comme la plupart des installations que j'expose, celle-ci sera encore sans début ni fin, elle pourra être appréhendée à n'importe quel moment par le spectateur.

# PASCAL BROCCOLICHI la mesure du son

## Christophe Kihm

Lors de ma première rencontre avec Pascal Broccolichi dans le cadre de son exposition au Capc, nous avons, en préambule à toute discussion, regardé sur l'écran de son ordinateur portable une simulation en images 3D de l'installation qu'il prévoyait de réaliser dans la nef du centre d'art. À l'évidence, ce type de présentation d'un projet artistique n'a plus rien d'exceptionnel aujourd'hui, les outils numériques de modélisation des espaces, d'un usage plus simple et d'une disponibilité plus grande qu'auparavant, jouant avantageusement les projections de la maquette ou du plan. Cependant, dans le cadre précis déterminé par ce projet, il m'a semblé que ces outils, comme les éléments graphiques qui en étaient issus, bénéficiaient d'un statut tout autre, qui engageait, bien plus que de simples facilités pratiques, une part importante de la démarche de l'artiste. Nous étions, avec ces simulations, au travail, et déjà dans l'œuvre, c'est-à-dire dans la chaîne d'opérations qui permet à une proposition de s'actualiser sous une forme donnée.

Que voyait-on sur ces images, que nous proposaient ces espaces modélisés en trois dimensions ? Très précisément un parcours dans la nef du Capc tel qu'en décidait l'installation *Dial-O-Map 25°* de Pascal Broccolichi. Cette circulation laissait apparaître l'installation selon deux modalités différentes, pour peu que l'on adopte un point de vue au sol ou au contraire en plongée verticale – ces deux modalités correspondant à deux appréhensions de l'espace pour le spectateur de l'exposition, situé ou non sur les coursives de la nef.

Vue du sol, l'installation épousait la forme d'une grande arène, dont les contours délimitaient la presque totalité de la surface disponible, coursives exclues. Un espace de circulation était bien ménagé au spectateur, alentour, mais aucun accès et aucune visibilité du dispositif placé au centre ne lui étaient permis, les abat-sons, qui structuraient cette enceinte, étant élevés à une hauteur de 3,04 mètres, leur construction totalement fermée sur elle-même.

La vision en plongée verticale permettait au contraire d'appréhender ce que la visée horizontale cachait au regard : le dispositif sonore situé au centre de l'«arène». Ce dispositif était composé de modules audio comportant chacun quatre enceintes, deux amplificateurs, deux réflecteurs et un évent muni d'un caisson subwoofer. Ces trois modules épousaient une disposition précise : alignés les uns aux autres au centre de la nef, les événements étaient placés dans l'axe dessiné par les colonnes, entre les intervalles laissés libre par leur espacement et se prolongeaient symétriquement, suivant un schéma stéréophonique, de part et d'autre de cet axe, avec des réflecteurs.

L'installation proposait donc deux appréhensions différenciées de l'espace d'exposition, au sol et en hauteur, jouant apparemment une visibilité interdite contre une visibilité globale. Ces deux modalités instaurent, avant tout, chacune, une mise à distance du spectateur

et du dispositif d'émission des sons, tout en dévoilant certaines de ses modalités techniques. Chacun des éléments, depuis l'abat-son jusqu'à l'évent étant parfaitement visible, il serait même plus juste de qualifier l'installation comme un dispositif nu, que l'artiste aurait certes formalisé de manière spécifique – arbitrairement pour le choix de la couleur blanche de chacun de ces éléments, en tenant compte objectivement des exigences du lieu pour leur alignement, leur hauteur, leur largeur ou leur inclinaison –, sans chercher toutefois à masquer, dans cette opération, ni les qualités ni les fonctions sonores des différents éléments rassemblés. Pour ce qui concerne le maintien d'un écart entre le spectateur et le dispositif sonore, Pascal Broccolichi y jouait bien évidemment la définition d'une écoute : cette dernière, dans le tracé retenu par l'installation, dans le rapport que celui-ci instaure au lieu, et dans la distance constante qui en résultait, débloquent deux possibilités de mixage différentes. La première était actualisée par le spectateur lui-même, suivant la position qu'il occupait dans l'espace d'exposition. Il ne pourrait intervenir sur les variations du niveau de diffusion sonore et n'aurait que très peu de possibilités de faire varier l'intensité de son écoute, comme le fait très simplement l'auditeur d'un concert en s'approchant ou en s'éloignant de la source d'émission du son. Par contre, le mélange des sons qu'il entendrait ne cesserait d'évoluer en fonction de ses positions dans l'espace, au regard de celles des trois modules sonores, suivant l'axe linéaire de leur disposition, des deux côtés ouverts par les deux coursives de la nef. La co-extension de cette activité de mixage à cette activité de déplacement transformerait le spectateur auditeur en arpenteur de son (pratique mise en application par Pascal Broccolichi dans d'autres œuvres, cet arpentage étant également convoqué par une méthode de quadrillage des lieux qui préside à l'enregistrement des sons, suivie dans le cadre de cette réalisation au Capc comme dans d'autres). La seconde possibilité de mixage serait actualisée par le programme de diffusion des sons. Les trois sources sonores, comme trois pistes, étant différenciées les unes des autres, mais leur seule co-présence dans un même lieu, leur simultanéité dans un même temps, suffisant à les mixer. De plus, des variations de volumes, très sensibles, auront été conçues et programmées par l'artiste pour travailler différemment la réverbération et la résonance du lieu. C'est donc dans la conjonction du programme, de sa diffusion et de son actualisation par un spectateur (qu'il soit à l'arrêt ou qu'il change de position) que se jouerait l'évolution du point d'écoute, que se réaliserait une expérience sonore.

La première impression, qui consistait à concevoir la différence entre les visions au sol ou en hauteur comme une séparation, de fait, entre deux expériences esthétiques, était ainsi contredite par la prise en considération de la logique de construction de l'installation sonore, déterminée par des contraintes fonctionnelles et techniques.

Il fallait donc comprendre ces jeux visuels de dévoilement et de masquage, relatifs à la position du spectateur dans l'espace, comme les effets du dispositif sonore et concevoir à la suite toute la structure et le dessin de l'installation de Pascal Broccolichi comme une architecture fonctionnelle, celle d'une vaste machine de diffusion du son réalisée spécifiquement pour un lieu d'exposition – son volume arrêté par les propriétés acoustiques dudit lieu. Deux termes s'imposaient, donc, pour qualifier ce travail in situ : architecture et installation. Deux termes dont l'emploi, par ailleurs quelque peu galvaudé – puisqu'on l'applique indifféremment à toute sorte d'objet artistique pour peu qu'il convoque un espace et un son (du son dans l'espace, de la sonorisation de lieux, des pièces sonores, etc.) –, retrouvait ici un sens fort. Une installation, puisque le travail engagé par l'artiste visait la construction d'une structure déterminée par les qualités physiques d'un lieu ; une architecture sonore, puisque toutes les caractéristiques acoustiques de ce lieu avaient été analysées pour produire un dispositif technique qui puisse en exploiter les potentialités.

En ce sens, le travail engagé par Pascal Broccolichi dans la nef se présentait comme un dialogue, qui requérait d'abord une cartographie sonore du lieu, puis un redéploiement sonore du lieu dans l'espace. Mais attention, cependant, aux interprétations frauduleuses : car, si dans la séquence *Dial-O-Map 25°*, les deux derniers termes précisent, d'une part, l'angle d'écoute produit par la position du spectateur auditeur sur les coursives (25°), de l'autre la perspective topographique engagée par le quadrillage du lieu par l'artiste (méthode mise à profit, comme nous le verrons plus tard, pour capturer son spectre sonore), le terme «Dial», lui, ne marque pas à proprement parler un dialogue, dans la mesure où il réfère à un mode de transmission radio, précisément à un mode de réception des ondes courtes.

Il n'y aurait donc de dialogue avec le lieu qu'à travers les prismes de l'enregistrement et de la (re)transmission des sons produits dans et par son architecture. Plutôt, donc, une relation dialogique, qui se jouait en des termes de résonances et de réponses, qu'un dialogue au sens linguistique du terme. Mais il faut encore préciser une dernière caractéristique du projet conçu par Pascal Broccolichi, qui vient compléter cet aspect dialogique et permet de comprendre comment il s'articule avec la notion d'architecture sonore. Elle concerne le matériau sonore auquel il a recours. Tous les sons de *Dial-O-Map 25°* ont été enregistrés par l'artiste au cours d'une période de deux ans durant laquelle, équipé d'antennes réceptrices Ultra Basses Fréquences et de capteurs sismiques, il a entrepris de dresser «l'inventaire des perturbations du réseau électrique et des mouvements vibratoires qui tissent les différents volumes du bâtiment.» Il ne s'agissait pas, pour lui, d'analyser scientifiquement les caractéristiques sonores et acoustiques du lieu, mais de capturer les « bruits résiduels » produits

par la structure électrique dans la structure architecturale. C'est l'exploration d'un réseau électrique, invisible, enfoui dans la structure en dur, qui fournissait sa matière première à l'installation. Il était donc important de souligner combien, à la source de ce projet, l'artiste avait cherché à matérialiser, sous la forme d'une présence visuelle et sonore, un invisible (le réseau électrique) et un inaudible (ces bruits résiduels produits par le réseau électrique étant imperceptibles). Partant de cet immatériel une architecture se dresserait dans l'espace de manière monumentale, presque spectaculaire, même.

Il était donc légitime d'envisager la construction de cette machinerie complexe – depuis l'enregistrement jusqu'à la restitution des sons –, dans des phénomènes d'allers-retours du lieu vers lui-même et de saisir le volume de l'installation comme le prolongement architectural-sonore de la nef, la matérialisation de son réseau acoustique électrique rendu visible, redéployé. Cette hypothèse serait complétée par une image de l'installation produite par l'artiste en 3D et dont la portée symbolique semblait comme renverser la relation hiérarchique du bâtiment à l'œuvre. L'indice visuel était donc de taille, il accréditait bien la lecture de ce projet en tant que reconstruction d'un lieu, mais on basculait avec lui de l'hypothèse du dispositif, prolongement ou prothèse du lieu, vers celle du lieu, prothèse ou prolongement du dispositif. L'image, en effet, ne permettait plus de dissocier l'installation de la nef, la construction du bâtiment dans lequel elle prenait place, de sorte que l'on éprouvait ce sentiment étrange que l'espace avait été, dans son ensemble, comme lissé par une pensée. Sur cette image, les imposantes colonnes qui quadrillent la nef du sol au plafond figuraient en blanc, de même que les coursives qui ferment cet espace.

Ces éléments étaient donc assortis chromatiquement à ceux qui entraient dans la composition de l'installation sonore : sur toutes les images présentées, ces derniers étaient invariablement de couleur blanche. On comprenait, alors, selon cette représentation où la blancheur de l'installation irradiait l'architecture tout entière (seul le sol demeurerait gris, par contraste), comment le lieu avait littéralement été happé par le dispositif qui figurait en son centre, au point où un renversement s'opérait : la grande nef devenait une sorte de ligne de fuite de l'œuvre, elle semblait en tout cas totalement intégrée à un circuit, à une circulation dont l'œuvre était le centre nerveux. Ce sentiment visuel de lissage, qu'il ne faut pas dissocier des effets propres à l'image 3D, qualifiait cet aller-retour entre le lieu et le dispositif. Il ne suffisait plus de constater que le relais apporté par l'architecture au dispositif de diffusion du son était éminemment opératoire sur un plan acoustique, il fallait encore concevoir, inscrit au cœur de cette proposition, quelque chose comme un double mouvement. La capture sonore d'un lieu, son traitement par anamorphose y était associé à la diffusion d'un son par deux architectures : le dispositif central et les volumes propres de la nef. Comme nous le verrons en détail plus tard, ce

système de relais, associé à des phénomènes différés dus aux délais de transmission entre lieux d'émission, de réception et de diffusion du son, instruisait le dispositif selon les termes d'un réseau, d'un circuit électrique, qui renvoyait directement à sa source même, au réseau électrique innervant l'espace de la nef.

En deçà de toute portée symbolique et au-delà des variations de traitements chromatiques apportées à chacun des différents éléments les composant, ces images en trois dimensions livraient un deuxième indice, de taille lui aussi, quant à la nature de l'objet conçu par Pascal Broccolichi.

Elles figuraient très précisément un prototype.

Cette nature prototypique de l'objet recouvrait différents aspects, en premier lieu parce que ces images, en tant qu'étapes concrètes de l'élaboration de celui-ci, ne figuraient ni l'ébauche définitive d'un plan, ni un objet idéal à réaliser (comme le ferait une maquette). Elles instanciaient un moment dans le processus de création de l'objet, une coupe dans son évolution. Un vaste ensemble acoustique était ainsi présenté, dont la forme et les composants semblaient encore malléables et ajustables. En cela, et puisqu'elles matérialisaient le développement potentiel d'un objet à créer, ces images montraient un «objet prototype», des «objets prototypes», devrait-on même préciser, car pour poursuivre dans le sens de ce premier constat, il s'agissait à l'évidence pour l'artiste de créer plusieurs objets. Certaines images montraient ainsi des composants : événements, abat-sons, réflecteurs, avec caractéristiques techniques et dimensions. D'autres faisaient s'adjoindre à ces premiers éléments enceintes ou subwoofers. Dans d'autres encore, ces assemblages prenaient place dans un ensemble plus complet, où les éléments étaient mis en relation les uns avec les autres, parfois même resitués en contexte, dans l'espace modélisé de l'exposition.

Cette technique de montage dans la construction proposait à son tour une définition de l'objet prototype comme dispositif – un agencement d'éléments dont la réunion constituait des modules, un agencement de modules dont la réunion constituait un dispositif. Dans cet assemblage, chaque composant mettait en réseau ses fonctions respectives (de diffuseur, de récepteur audio...). Chaque module était parcouru par une même dynamique. Toute la construction visait l'amplification de sons. L'objet, en tant que dispositif, se présentait ensuite dans l'assemblage de deux structures complémentaires, à l'origine d'une superstructure : le moteur (constitué par les trois modules) étant enceint dans une sorte de carlingue (constituée par les abat-sons). On doit encore ajouter, et cela constitue la dernière, mais non la moindre précision nécessaire à la compréhension des modalités de fonctionnement de l'installation *Dial-O-Map 25°*, que le son diffusé dans la nef du Capc serait piloté à distance par l'artiste, depuis Nice, son lieu de résidence, durant toute

la durée de l'exposition. Il ne s'agirait pas, pour Pascal Broccolichi, de «jouer» une partition en direct, mais de lancer et d'alimenter un programme, voire d'intervenir sur les paramètres de la programmation et de la diffusion (cela concernant le choix des fichiers sonores diffusés dans les trois modules, leur vitesse et leur intensité, donc leur volume, etc.). Ce qui s'apparentait, dans le domaine sonore, au téléguidage d'un objet, ajoutait bien évidemment à la dimension prototypique de celui-ci. Ce téléguidage en rendait le contrôle plus complexe : il demeurerait impossible à l'artiste de savoir précisément quels seraient les effets réels de ses décisions, séparé qu'il était physiquement du lieu de réception ; la gestion des paramètres de la diffusion du son par ordinateur n'étant pas lisible dans le lieu de réception, la maîtrise d'une écoute devenait extrêmement flottante. Au-delà de problématiques d'assemblage et de développement qui, finalement, pourraient tout autant convenir à la description de processus industriels de construction, l'objet conçu par Pascal Broccolichi, quelle que soit la version qui en serait finalement retenue, adopterait toujours un «régime» de prototype, et ce sur un plan essentiellement esthétique, puisque ses modalités de fonctionnement en décidaient ainsi.

Il n'existait que dans l'excès de son profil (qui envahissait l'espace de circulation au sol), dans l'excès de sa puissance d'amplification (il pouvait, en un sens, se mettre en veille pour ne plus produire qu'un silence électrique, ou tout au contraire vrombir dans le lieu d'exposition au point d'en rendre la fréquentation problématique), et encore dans l'excès de ses dysfonctionnements (au risque d'être beaucoup trop efficace par rapport à l'acoustique du lieu, ou alors pas assez). Il n'existerait pas de bon réglage de cet objet contre d'autres, qui seraient inconvenants. Car avec le prototype, toute notion de réglage s'annule pour laisser place à celle de dérèglement.

En cela, le régime prototypique s'oppose au régime processuel : à la mécanique imperturbable du processus, au ronron de son autorégulation, le régime prototypique oppose des mises en marche et des arrêts, des variations et des accidents (ici, dans un programme), des possibilités de manipulation et d'interventions, des risques d'échec, des dysfonctionnements, des interruptions... entre un «ne pas fonctionner» et un «fonctionner trop bien», ce régime participe d'une logique de l'événement et de la confrontation, quand le régime processuel se déploie dans l'immanence de son propre déroulement.

Pour activer ce prototype, l'artiste n'interprète pas une partition, il compose un programme. Ce programme, suivant la méthode retenue pour la confection des différents éléments matériels de l'installation, est issu du montage de fichiers son, enregistrés au préalable, filtrés, étirés, compressés, puis enfin assemblés en vue d'une diffusion en continu. Bien évidemment, composer un programme ne suffit pas à activer un dispositif,

encore faut-il transmettre les informations d'un point vers un autre, en l'occurrence d'une source vers une émission. L'ordinateur qui pilote le programme et qui laisse à l'artiste l'opportunité d'effectuer quelques opérations, est partie prenante du dispositif de cette installation dont le fonctionnement général est de type instrumental. En ce sens, on peut avancer que Pascal Broccolichi n'interprète pas une partition, mais joue d'un instrument. En ce sens également, on peut comprendre que chacun des objets qui composent ce dispositif instrumental – depuis l'ordinateur au fichier son, depuis le réflecteur, l'évent ou l'abat-son, à l'architecture de la grande nef dans ses capacités acoustiques, jusqu'au spectateur lui-même, dans sa reconfiguration de l'écoute par un déplacement –, est également l'une de ses médiations. On pourrait certainement distinguer ces différentes médiations, selon leurs natures (machiniques, architecturales, électriques), ou leurs fonctions (d'émission, de réception, de diffusion, de compression, de filtrage), ce serait cependant manquer leur solidarité essentielle, qui fait apparaître un trait pertinent du dispositif en tant que prototype : qu'un seul point de la chaîne de médiation dysfonctionne et c'est l'ensemble qui est mis en péril. Cette remarque pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres travaux de Pascal Broccolichi, qui engagent la création d'œuvres au sein desquelles se jouent l'émission, la réception et la diffusion de sons, dans la mesure où ils reposent sur un réseau de médiations. Ces propositions font d'ailleurs l'objet d'une nomination qui, plus qu'à une logique de titrage – telle qu'on la retrouve dans beaucoup d'autres œuvres –, semble faire écho à une définition quasi-scientifique du travail artistique, de ses objets, de leurs fonctions, de leurs médiations, en raison de catégories et de critères techniques. Atlas Lambda (1991-2003) est «une sonothèque qui regroupe sur supports CD audio une collecte d'enregistrements organisée pendant plusieurs années d'écoute sur les différents spectres des ondes radiosources. Les investigations sonores ont été menées dans deux environnements particuliers que l'on appelle habituellement les ondes hertziennes et les ondes magnétiques interstellaires». Dans cette installation, le spectateur est invité à choisir parmi les soixante CD mis à sa disposition, et à écouter les enregistrements sur deux lecteurs munis de casques. Les Cellules isophoniques et les Cellules exophoniques sont distinguées par des sortes de matricules (AI 37, AI 38, AI 39, AI 40). Voici le descriptif de la Cellule Isophonique AI 37 tel qu'il est livré par l'artiste dans un dossier de présentation de son travail, au chapitre «Performances acoustiques» : «Mesures effectuées entre l'énergie précoce et l'énergie totale suivant les normes NEN 20160 et DIN 55240. Isolement acoustique et encaissement TBF. Amorti du bruit et hyperlocalisation selon le spectre amplifié  $D_n A_v$  39,9 dB – 8,4. La compression d'air est de 250 cm<sup>2</sup> au ml / DN 10 = 37

db(A), débit haut modulant à 15 m<sup>3</sup>/h RA net (A). Résistance aux strates constantes de hauteur stable et sans variation d'intensité. La cellule isophonique garantit une retenue optimale des ondes stationnaires et des fréquences propres axiales contre les parois de la salle d'essai (obliques de Raleigh). La lame d'air-source courbe à chaque phase le système masse-ressort-masse, dont la fréquence de résonance dépend du volume surfacique. Les échos flottants et les créneaux de perte en courbes irrégulières (TR 100 Hz) répondent à l'indice d'isolement du fourreau de Type Helmolz». On ne peut espérer description plus précise d'un dispositif technique, de ses caractéristiques, de ses agencements, de son action et des effets qu'elle produit. Il serait aisé de reproduire ce même type de description pour la plupart des projets de l'artiste, de telles notices venant qualifier chacun d'entre eux. Cela n'avancerait cependant pas à grand-chose le lecteur peu averti, comme je le suis moi-même, des qualités techniques et du vocabulaire scientifique liés à la description des phénomènes acoustiques et sonores. Admettons, donc, que nous ne maîtrisons pas ces registres. Que nous reste-t-il de ce texte ? Deux éléments essentiels, car rien ne nous empêche d'en extraire des relations de causes à effets. La traduction concrète des différentes propriétés physiques énoncées ici signifiant l'effacement du son produit à l'intérieur d'un espace normé, on peut déterminer un effet (un silence obtenu par soustraction) dont les causes matérielles sont relatives à une série d'opérations portant sur les fréquences sonores et l'espace acoustique (isolement, encaissement, amplification, amortissement, etc.). Mais l'opération première, celle qui débloque la possibilité technique et esthétique de l'installation sonore, puisqu'elle induit un dispositif et une forme où se matérialise une relation de cause à effet –, est livrée par le terme qui ouvre ce texte : «Mesures». Or, cette topique de la mesure est opératoire dans tout le travail de Pascal Broccolichi. Pour en poursuivre sereinement l'analyse esthétique, il faut encore préciser ce que recouvre ce terme de «mesure». La description de la Cellule Isophonique AI 37, précédemment citée, nous le signifie assez précisément, qui en use pour marquer l'écart ou les écarts entre deux énergies. Mesurer ne signifie donc pas, uniquement, calculer une distance entre un point x et un point y situés dans l'espace, mais relever les niveaux d'intensités qui qualifient ces différents points. La mesure, ainsi déterminée, concerne tout autant les quadrillages topographiques que les phénomènes d'amplification de signaux, qu'ils soient sonores ou lumineux – et les deux champs ne cessent de s'interpénétrer dans les installations conçues par l'artiste, depuis Raccorama 4 (huit projecteurs de lumière blanche à iodure, dispositif sonore de deux enceintes et dessins réalisés au sol avec de la poudre de mica)

jusqu'à *Dial-O-Map 25°*.

L'essentiel, dans la mesure, n'est donc pas la distance : celle-ci peut varier, indifféremment, du tout au tout.

Selon les différents travaux de l'artiste, elle évolue d'ailleurs de l'extrêmement lointain, du stellaire – avec le projet *Pitcher Kr 06*, par exemple, où une sorte de sonde sonore obtenue par l'embarquement d'un récepteur sur un propulseur mini-fusée est envoyée pour réaliser l'enregistrement de *Spherics* purs au-dessus de la stratosphère, à 16000 mètres d'altitude –, jusqu'à l'extrêmement proche, au tellurique – comme dans les Zones d'Écoute Temporaires, dispositifs sonores installés sur des sites où l'activité vibratoire des matériaux est intense et au sein desquelles, sur des ponts ou des barrages hydroliques, sont placés des capteurs sismiques qui mettent en évidence la propagation des couches successives d'ondes Très Basses Fréquences.

L'important, dans la mesure, n'est pas la distance, mais le rapport de la distance à l'intensité : soit, le degré.

La mesure est donc le produit de deux ordres de données. Celle d'un signal sonore, par exemple, s'effectue selon le rapport d'une intensité – plus ou moins faible, plus ou moins fort pour le volume, plus ou moins haut, plus ou moins bas pour la fréquence –, à une distance, sur les trois axes de l'horizontalité, de la verticalité et de la profondeur – plus ou moins proche, plus ou moins lointain, plus ou moins profond, plus ou moins élevé, etc.

Toute mesure, ainsi déterminée, vise la configuration d'un espace en trois dimensions, dont les coordonnées sont acoustiques et topologiques (dans le sens où ces mesures déterminent des seuils de limites et de voisinages).

On comprendra alors que si Pascal Broccolichi établit, au cours des processus d'élaboration de ses œuvres, des cartographies sonores de l'espace, alors, ces dernières se singularisent en ce qu'elles proposent des relevés marquant des variations de degrés entre des distances et des intensités. L'exploration de champs électromagnétiques, hertziens ou acoustiques, à l'œuvre dans différents travaux de l'artiste, se conforme à cette exigence et les nombreuses mesures effectuées sur le site du Capc pour la réalisation de *Dial-O-Map 25°* participent de ce même principe.

La question n'est donc pas, pour l'artiste, de produire le relevé des éléments statiques configurant un paysage, mais, au contraire, de saisir les éléments dynamiques d'un trajet. Ces trajets pourraient éventuellement figurer sur un plan ou sur un graphe, qu'il faudrait déchiffrer comme un parcours plus que comme une carte. Dans l'œuvre de Pascal Broccolichi, ils n'épousent cependant pas de formes graphiques : les objets de la mesure (à savoir très majoritairement des sons) étant destinés, lors de nouvelles diffusions, à retrouver ou à redéfinir les dimensions d'un espace et d'un temps.

Si la question de seuils et des limites occupe une place

déterminante dans cette pratique, c'est parce que la mesure, son opération centrale, stipule des dynamiques et des écarts de degrés. Elle est même fondamentale si l'on remarque que seuils et limites sont des principes communs aux recherches techniques et aux constructions esthétiques mises en œuvre par l'artiste. En ayant recours à des dispositifs qui organisent le passage de l'imperceptible au perceptible, de l'immatériel au matériel, de l'inaudible à l'audible, de l'absence à la présence, de l'enfouissement à la surface... le travail de Pascal Broccolichi, mettant en jeu des franchissements, dialectise en permanence les termes posés par les notions de seuil et de limite.

Pour prolonger des signaux sonores, pour les conduire jusqu'à nos pavillons auditifs, pour nous faire entendre ce que nous ne percevons pas à l'oreille, il faut donc mesurer : mais la mesure enclenche une chaîne d'opérations distinctes qui sollicite un outillage spécifique. La première de ces opérations est la capture : elle nécessite l'utilisation d'appareils consacrés à la détection des signaux sonores (des capteurs). Toute mesure est une capture et l'activité artistique de Pascal Broccolichi, en tant qu'exercice de la capture, s'apparente à une forme de chasse. Mais toute capture nécessite également une captation : l'équipement technique auquel on a alors recours étant celui de l'enregistrement. Toute captation, à la suite, n'est perceptible que par l'opération d'une transmission : l'appareillage requis comporte des émetteurs et des récepteurs. Enfin, toute transmission est potentiellement re-transmissible : cette dernière possibilité relançant à son tour la chaîne d'opérations (on peut retransmettre le son, le rediffuser pour organiser une nouvelle captation par capture, etc.). Ce double mouvement, qui s'applique aux trajets complémentaires de l'émission et de la réception du son, montre comment des phénomènes d'allers-retours sont nécessairement engagés par les travaux sonores de Pascal Broccolichi, comment différents éléments y sont littéralement mis en circuit (il faudrait idéalement entendre résonner dans ce dernier terme, et pour porter l'accent sur sa fluidité, l'épithète «électrique»).

Plusieurs opérations supplémentaires peuvent se greffer à cette chaîne d'opérations premières qui mène de la capture à la diffusion. Elles engagent chacune des modalités de traitement du signal – amplification, compression, filtrage, etc. –, et modifient la texture du son. L'artiste y a parfois recours, comme pour le projet *Dial-O-Map 25°*, où les différentes mesures effectuées dans le Capc – les captures des sons produits par les différents équipements électriques dissimulés dans l'architecture de la nef, à différentes distances, jusqu'à leur quasi disparition par éloignement, le son d'ambiance du lieu reprenant alors le dessus –, auront, d'une part, nécessité différents types de micros, et feront d'autre part l'objet de traitements divers – individuellement par un travail de nettoyage,

de saturation, de fragmentation des sons en fichiers, collectivement par l'effet d'un mixage.

Dans ce projet comme dans de nombreux autres, le travail de Pascal Broccolichi joue la scène d'une révélation : un invisible trouve une visibilité, un inaudible devient audible, l'imperceptible accède à une forme et à une audience. Il ne faudrait pas, cependant, en conclure que la démarche de l'artiste confine à une forme de mystique. Entre le désertique, le tellurique et le stellaire, depuis les spectres acoustiques jusqu'aux champs magnétiques, le terrain serait, pourtant, plus que favorable – et en ce sens déjà beaucoup emprunté. À l'inverse d'un mysticisme porté par la quête du silence, la recherche engagée par Pascal Broccolichi, en modifiant des seuils de perception, veut atteindre ce qui est dissimulé pour le faire entendre : ni le bruit blanc ni un silence absolu, mais au contraire des phénomènes sonores lointains, interdits, avec lesquels on pourrait alors entretenir une forme de voisinage. La démarche de l'artiste participe donc d'un voyage, celui du son, par la compression ou l'annulation des distances qui nous en séparent. À l'inverse d'une mystique, cette recherche ne dissimule pas les outils ou les médiations techniques qui lui permettent d'atteindre ses fins. De plus, l'altération des sons capturés par l'artiste – chacun étant susceptible de modifications par l'application de traitements –, l'éloigne encore de toute éthique de la pureté. La mesure, pour l'artiste, ne peut donc assumer le statut de vérité : elle n'est jamais considérée comme une fin en soi et assume au contraire une position de départ dans le processus artistique.

Si Pascal Broccolichi ne pratique pas une mystique, il ne peut pour autant figurer au rang des pragmatiques, car un idéalisme puissant traverse sa pratique. Associée au voyage et à la découverte de l'inconnu, cette dernière offre bien à l'artiste une quête et une fonction de révélation : mais, c'est lui, le révélateur, qui met à profit des moyens techniques pour favoriser l'émergence de ce qui est inaccessible aux sens, c'est lui, la médiation grâce à laquelle une réalité peut apparaître (la fonction de révélateur étant ici à entendre dans un sens proche de celle détenue par le produit du même nom, utilisé dans le développement photographique argentique).

L'artiste, en révélateur, met donc en partage l'expérience de nouvelles réalités perceptives. Ceci, un ingénieur scientifique pourrait également le faire. Mais l'artiste effectue plus que des relevés, il détermine à partir des relevés de nouvelles configurations spatiales et temporelles : il crée des anamorphoses de l'espace et du temps par le traitement apporté à ses mesures sonores (travail de recadrage, d'étirement, d'amplification, de mixage, de montage, d'assemblage, etc.).

*Dial-O-map 25°* est cet objet impur, anamorphosé, fruit de différentes opérations. Sa méthode de production reprend les grandes lignes du processus précédemment évoqué

– capture de sons dans un lieu donné, révélation de dimensions sonores cachées, rediffusion dans ce même lieu des sons enregistrés modifiés par l'artiste et produits par un dispositif acoustique spécifique, etc. Parmi les opérations mises en œuvre par ce projet, l'une jouit cependant d'un statut particulier : l'amplification. Car, dans le changement d'échelle opéré par le dispositif de diffusion sur le matériau sonore enregistré (d'imperceptible, ce dernier devient central), se joue également un changement de plan. Une réalité augmentée ou amplifiée est ici obtenue dans le redoublement d'une présence sonore par une autre : les sons mesurés recouvrent partiellement ou en totalité les sons émis naturellement par le lieu, sauf exception, lorsque le dispositif se met en veille ou en attente. Ce recouvrement sonore vaut pour le redoublement d'un espace et d'un temps par un autre. Un lieu est, donc, littéralement, rejoué par lui-même. Deux dialectiques s'enclenchent : entre révélation et effacement se re-déterminent des qualités de présence : l'inaudible se diffuse, l'immatériel s'architecture, décidant des formes de l'installation sonore, qui fonctionne comme un vaste amplificateur ; entre continuité et différé, la diffusion combine les temps (les fichiers sont pilotés depuis Nice, stockés à Bordeaux pendant les heures creuses et émis durant les heures d'ouverture dans la nef). Un espace et un temps se succèdent, se dédoublent, se combinent ou s'effacent pour en laisser apparaître d'autres. À la conjonction de ses différentes modifications, se détermine une nouvelle présence du lieu. Car, celui-ci, dans ses dédoublements et ses combinatoires réalise sa propre fiction sonore. Une fiction dont le mystère est grand, puisqu'un spectre y devient son propre corps.



Ecoutes orbiphoniques d'ondes Très Basses  
Fréquences dans la structure de l'entrepôt Lainé.

## Dial-O-Map 25°

Depuis une dizaine d'années l'artiste français Pascal Broccolichi travaille à partir du son pour créer des œuvres. Celles-ci sont de dimensions très diverses, c'est-à-dire qu'elles peuvent occuper des espaces intérieurs assez modestes (quelques mètres carré dans un musée, une galerie, un centre d'art), être installées à l'extérieur, dans des espaces publics (des jardins par exemple), ou bien être présentées dans de vastes volumes clos qui les accueillent. Pascal Broccolichi ne crée pas que des œuvres sonores. Il peut également faire des photos. Mais le son reste l'élément principal – on peut même, dans ce cas précis, parler de matériau et utiliser l'expression matériau sonore pour qualifier la façon dont il envisage le son – avec lequel il travaille. Le point de départ de son œuvre est constitué par des captations de sons : avec des outils perfectionnés (capteurs sismiques, sondes, micros paraboliques), il enregistre des ondes, des vibrations sonores qui nous entourent et que nous ne percevons pas forcément. Pour réaliser ce type de collecte, l'artiste se rend dans des lieux particuliers et très diversifiés. Par exemple, il peut s'installer sous des ponts ou bien parcourir des déserts de sable (en Afrique) ou de glace (en Islande), autant d'univers acoustiques qui proposent des répartitions de sons dans l'espace très différentes les unes des autres de même que des vibrations acoustiques multiples. Avec les outils de captation qu'il utilise, les contextes que nous croyons être les plus silencieux se révèlent dans toute leur complexité acoustique et, au fond, même en plein cœur du désert, le silence n'existe pas. Ce constat traverse la totalité du travail de Pascal Broccolichi qui est une vaste exploration – une exploration qui se veut absolue, encyclopédique, même si l'artiste sait que cette volonté est une utopie – des ondes imperceptibles à l'oreille humaine seule qui constituent pourtant notre environnement, notre enveloppe vitale. Nous sommes toujours, où que nous soyons, entourés de phénomènes acoustiques et vibratoires. Le travail de l'artiste consiste à suivre et à saisir de tels phénomènes pour, ensuite, créer des œuvres. Ainsi, pour le projet du capcMusée, Pascal Broccolichi est-il venu régulièrement pendant deux ans dans les entrepôts. En marchant dans le bâtiment, il en a enregistré les bruits résiduels, les émissions, avec ses outils habituels. C'est la vie du lieu dans toute son épaisseur architecturale qui lui a été alors révélée. Ce sont les vibrations de la structure, ses résonances acoustiques, son crépitement, qui sont devenus palpables et qui lui ont permis d'élaborer une manière de cartographie sonore de l'endroit. A partir de cette récolte de sons, il a construit, avec son ordinateur, la partie sonore de l'œuvre qui est audible pendant toute la durée de l'exposition.

Pour que ces sons soient diffusés dans tout le volume de la nef, lieu d'accueil de ce travail, il a imaginé une construction monumentale installée au sol. Il s'agit d'un énorme pavillon qui empêche les spectateurs d'accéder dans le cœur des entrepôts, pavillon au sein duquel des structures (des réflecteurs, des caissons de diffusion de sonorités graves) contribuent à la diffusion du son dans la totalité de l'espace. La forme qui encercle le cœur du dispositif – on appelle cette structure ovale l'abat-son – est inspirée des panneaux disposés sur les pistes d'atterrissage dans les aéroports. Ils y ont pour fonction de rabattre le son au sol. Dans les entrepôts, l'abat-son est constitué d'une structure en acier d'un poids global avoisinant les 40 tonnes. Sur cette construction très profilée a été tendue une surface blanche en PVC, sorte de voile sur lequel les sons inventés par l'artiste réverbèrent, de même que la lumière très blanche diffusée depuis les fenêtres du haut par des projecteurs. Depuis la mezzanine, l'œuvre dévoile la totalité de sa vaste structure. Tout est conçu ici pour permettre au son de circuler depuis le sol dans l'ensemble de l'architecture de la nef, dans toute son ampleur et sa hauteur. Par des renvois, des échos, ce son se loge partout où des flux peuvent accéder. Il y a donc un contraste fort entre la monumentalité de la construction visible et la fluidité de l'œuvre sonore audible. De plus, l'interaction entre le son diffusé et l'architecture telle qu'elle existe produit des variations acoustiques, des effets sonores dont ni l'artiste ni les visiteurs ne peuvent prévoir l'identité. C'est le lieu lui-même, la nef, qui invente son propre son, sa propre réverbération acoustique en fonction des sonorités que lui propose l'œuvre. Finalement cette œuvre de Pascal Broccolichi part des entrepôts eux-mêmes, de leur forme acoustique (ce sont les sons, les vibrations, récoltés par l'artiste de puis 2 ans) pour revenir dans cet espace sous la forme d'une construction monumentale qui diffuse une création sonore. Laquelle ne trouve sa forme définitive que parce que l'architecture l'accueille et la transforme en même temps. Dial-O-Map 25°, titre choisi par l'artiste pour son œuvre, est ainsi une véritable installation : elle ne peut exister qu'en fonction du lieu dans lequel elle prend place. Elle lui répond complètement. En ce sens cette pièce sonore affirme une identité vraiment contemporaine, celle d'une œuvre monumentale et éphémère qui dépend d'un rapport singulier et unique à un espace donné et qui disparaît une fois que s'achève le temps consacré à son exposition.

Thierry Davila

## Pascal Broccolichi, *Dial-O-Map 25°*



Pascal Broccolichi, *Dial-O-Map 25°*, 2005  
images de synthèse de l'installation sonore

**Pascal Broccolichi**

*Dial-O-Map 25°*, 2005

Exposition du 21 mai au 2 octobre 2005

capcMusée d'art contemporain

Entrepôt, 7, rue Ferrère

33000 Bordeaux, France

Depuis une dizaine d'années Pascal Broccolichi (Antibes, 1967) travaille essentiellement à partir de la matière sonore. Il construit des dispositifs de dimensions variables que le spectateur peut contempler ou dans lesquels il est invité à se déplacer. La diffusion du son nécessite en effet la construction dans l'espace d'objets qui ne sont pas seulement des dispositifs techniques purs et simples mais bien des formes tridimensionnelles imaginées en tant que telles. Ces œuvres peuvent être créées pour des espaces publics ou pour des espaces d'exposition. Pour Pascal Broccolichi, la perception du son est indissociable de sa diffusion dans un contexte précis. Le site contribue donc à l'identité sonore de chaque œuvre.

La conception d'une œuvre pour un lieu donné est précédée d'un protocole d'enregistrement de sons mais aussi de la collecte des vibrations habituellement imperceptibles pour une oreille humaine, qui pourtant peuplent l'espace et dont la somme constitue la signature propre à chaque point du globe. Par exemple, depuis de nombreuses années Broccolichi arpente les déserts de la planète pour en capturer toutes les nuances vibratoires.

Pour ce type de collecte, il utilise des technologies diverses, micros, micros paraboliques, radiotélescope, capteurs sismiques, capteurs orbiphoniques. Les données enregistrées sont stockées, réinterprétées, filtrées, traduites et elles viennent alimenter la production de matière sonore qui participe à l'œuvre finale. Pour le projet du capcMusée, l'artiste a pendant près de deux ans « pris les notes du lieu ». Il a prélevé des sons et capté toutes sortes de vibrations à l'intérieur de l'Entrepôt. Ces prélèvements ainsi que les données acoustiques du site ont constitué la matière première de la pièce qui est présentée dans la grande nef pendant tout l'été. Ils constituent une sorte de portrait apparent du musée.

Le dispositif imaginé pour l'exposition est fait d'acier et de voiles de PVC tendu inclinées à 25°, assemblées tout autour de la grande nef, et de structures de bois alignées dans l'axe des piliers centraux. L'angle d'inclinaison de la partie externe a été déterminé par l'observation des données acoustiques. Ce vaste volume qui a la forme d'une section de prisme est un immense résonateur, un abat-son à l'intérieur duquel l'auditeur/spectateur ne peut pas pénétrer. En revanche, il permet et optimise une diffusion du son dans tout le volume de l'architecture. L'œuvre, qui est visible dans sa totalité depuis la mezzanine, combine ainsi une certaine forme de monumentalité avec une invitation pour le visiteur à prêter l'oreille à des sons, à des vibrations très discrètes, subtiles, restitués sur vingt deux heures d'écoute.

**Peinture fraîche - France culture**  
**Emission du 1er juin 2005**  
**exposition *Dial-O-Map 25°***  
**Retranscription écrite de l'enregistrement**  
**dans la nef du Capc.**

Jean Daive : Nous découvrons un abat-son blanc dans la nef du Capc.

Pascal Broccolichi : C'est un pavillon à l'envers qui redirige vers les coursives toutes les ondes émises par les douze satellites que l'on voit ici. La nef a cette géographie particulière, puisque l'on peut appréhender les expositions par le haut de manière zénithale.

J.D. Est-ce que si nous tournons autour de cet abat-son, le son va évoluer ?

P.B. L'installation avec les réflecteurs et les satellites est un dispositif de spatialisation donc forcément certains sons circulent. Sur la vingtaine d'heures qui est diffusée, une partie des fréquences voyagent complètement dans l'espace.

J.D. L'abat-son est blanc mais aussi le sol est blanc.

P.B. La totalité de l'œuvre qui est limitée par l'abat-son est blanche en effet, c'est aussi quelque chose qui a été conçu pour aider à la propagation des ondes sonores à la manière d'une résonance. Quand nous sommes à l'entrée du musée au rez-de-chaussée, il y a cette sensation que la lumière vient du sol et s'élève vers les hauteurs de la nef. Lorsque l'on vient des coursives c'est précisément l'inverse qui se produit, c'est le son qui part du sol et vient vers nous et la lumière qui s'abat en douche sur le dispositif.

J.D. J'entends un grondement onctueux qui a une relative intensité, c'est un grondement vraiment plein, possessif, pas agressif mais très habité.

P.B. Ce grondement, cette densité c'est la trace de vibrations que j'ai captées avec des appareillages d'écoute sismique, il vient de ces ondes-là qui s'étalent des basses jusqu'aux très basses fréquences. Il y a donc cette matité cette onctuosité qui est propre à la nef, puisqu'elle devient à son tour un résonateur.

J.D. Pascal Broccolichi expose avec le son, c'est l'élément essentiel de sa recherche. Il enregistre des vibrations, il collecte des résonances, des crépitements qui élaborent une matière sonore de l'endroit ici monumental envahissant tout le volume de la nef. La structure ovale de l'abat-son s'inspire des panneaux dispersés sur les pistes d'atterrissage

des aéroports. L'installation autant visuelle que sonore est saisissante. Quand on entre dans la nef, on découvre l'œuvre, elle présente une forme qui a quelque chose de la bache hippodromique.

P.B. Certains l'appellent un ring, moi je l'appelle un abat-son et à l'origine l'idée m'est tout simplement venue de ces panneaux qu'on trouve à la périphérie des pistes d'atterrissage et qui renvoient les ondes sonores des réacteurs vers le haut. Je me suis appuyé sur cette technologie pour concevoir le dispositif.

J.D. donc tout autour de la nef il y a cette structure blanche à l'intérieur de laquelle se déploie un autre dispositif par où passe le son.

P.B. Ce sont trois modules composés de réflecteurs qui diffusent le son. On pourrait voir là une machine à produire le son, mais ce générateur n'en a que la forme puisqu'en définitive j'ai capté et engrangé toutes ces ondes pendant deux années d'investigation ; ici dans ce système de spatialisation, les satellites sont des points de diffusion multiples puisque les ondes circulent d'un satellite à l'autre dans une nef qui fait cinquante mètres environ. J'interviens donc sur l'ensemble de ces circulations d'ondes.

J.D. Chez vous le son, pose la question de la durée, il ne s'agit pas d'un son éphémère ou transitoire, mais il doit être habité par une longue durée.

P.B. Cette question est venue au fur et à mesure des captations dans la nef. Elles représentaient plusieurs dizaines d'heures et il me semblait donc difficile par la suite d'en faire une sélection pour n'en diffuser qu'une partie. J'ai imaginé de mettre en œuvre la totalité des fichiers audio pour pouvoir les diffuser pendant les quatre mois d'exposition en changeant progressivement l'ordre de passage des fichiers.

Mais cette durée déployée reste en quelque sorte un paradoxe pour l'auditeur puisqu'il est la plupart du temps en présence d'ondes continues qui donnent l'impression de ne quasiment pas évoluer. C'est cependant en faisant le tour de la nef qu'il s'aperçoit au bout de quelque temps que les ondes sont en mouvement permanent. Ce sont donc ces règles transitoires dont je parlais tout à l'heure qui font et défont le principe même d'écoute.

Le *Dial-O-Map 25°* est sans doute un hommage à Morton Feldman, mais la question d'une œuvre articulée dans sa totalité et appréhendée dans sa globalité cela demeure pour moi la promesse faite à l'auditeur qu'il ne peut pas écouter quelque chose sans avoir le sentiment que juste avant qu'il ait pénétré le dispositif et juste après qu'il en soit sorti, il y aura toujours ces phénomènes qui ne cessent d'évoluer.

J.D. Qu'est-ce qui provoque votre travail et qui le situe par rapport à la question du regard, est-ce d'avantage la forme ou bien le son, est-ce la question existentielle du reflet, de la mémoire, de l'imperceptible, de l'invisible, du trouble, cette image qui se laisse perforer et qui renvoie donc à un reflet perforé ?

P.B. J'essaie de mettre en place des révélateurs, des moyens d'observation et des dispositifs de recherche sur lesquels je m'autorise à intervenir à nouveau au fil du temps. C'est sans doute pour ces raisons que la plupart de mes travaux sont élaborés sous la forme de séries qui convoquent la question de la durée. Je vois moins l'idée de quelque chose dont la forme est finie que la promesse d'une œuvre en déploiement actif. Dans cette perspective, il me semble que la place de l'artiste la plus confortable est celle de l'observateur.

J.D. Vous offrez ainsi une forme ou une image passives, votre dispositif sonore est là, mais il n'est pas en mouvement, il n'évolue pas.

P.B. Je n'en suis pas si certain, vous savez qu'on emploie en son la technique de la porteuse pour transmettre des ondes hertziennes lorsque les modulations de fréquence sont très rapides, je penserais donc plutôt à une porteuse pour qualifier la partie immergée de mon travail. Mais cette question reste toujours sous-jacente puisqu'elle se redéfinit à chaque projet d'exposition.

J.D. Je parlais tout à l'heure de la question du visible et de l'imperceptible, du reflet qui inverse l'image du corps, vous avez donc eu un professeur qui a été un ami. Lars Fredrikson était un professeur assez dur tel que l'artiste pouvait l'être et qui avait inventé ce studio à la Villa Arson, que gardez-vous de cet enseignement un peu inhabituel ?

P.B. Lars m'a permis de comprendre qu'il existait des moyens de faire une projection de l'écoute sur des territoires où nous ne nous trouvons pas forcément. Il développait quelque chose de peu conventionnel, un travail sur l'écoute dont il a fait une discipline. Cette pratique a ses propres règles qui produisent de la forme telle que lui l'entendait, une forme tout aussi ténue et fragile puisque les figures qui intéressaient Lars étaient celles qui scandent le temps intime, le temps subjectif. La majeure partie des sons qu'il captait était chargée de mystère et ceux qu'il donnait à écouter n'avaient très souvent d'autre valeur que celle de provoquer une attente, un rendez-vous manqué loin des formes que l'on attendait.

C'est d'autant plus un honneur pour moi puisque je suis depuis peu de temps en charge d'enseigner dans ce studio que Lars a créé. Je reviens donc douze ans après sur le territoire de cette rencontre extraordinaire qui m'a sans

doute mis sur le point de départ de cette recherche. Parmi les règles qu'il avait inventées, il y a celles d'une certaine forme d'écriture.

Je m'oriente aussi sur ces territoires transitoires qui indiquaient chez lui des formes de désagrégation et de disparition de l'œuvre.

J.D. Disparition comme énergie

P.B. Comme un flux et comme un mouvement qui a été porteur pour l'ensemble des étudiants qui ont travaillé avec lui.

J.D. Pascal Broccolichi réinvente l'installation sonore au Capc de Bordeaux en occupant entièrement la nef avec un son d'une durée de vingt-quatre heures environ mais aussi avec des résonances, des échos, une fluidité aux accents différents. Ce grondement envahit les piliers, les niches et tout l'espace de la fameuse nef.

Que pensez-vous Jean de Loisy de cette réinvention de l'installation sonore qui existe depuis un certain temps et qui attend des artistes de repousser toujours plus loin les limites de l'installation qui ici est monumentale et du son qui ici s'apparente au son imperceptible ?

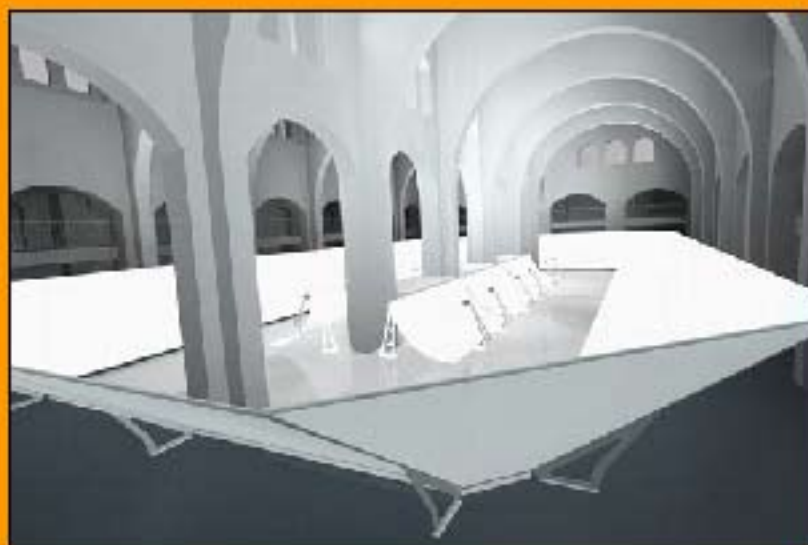
Jean de Loisy : Beaucoup de choses me paraissent intéressantes dans ce travail. Premièrement on a l'impression d'une installation extrêmement technologique hors c'est une œuvre très sensorielle et mythique. Au fond apparaît dans l'exposition la sensation d'un espace caché qui a une énergie. Cette énergie n'appartient cependant pas au monde que nos sens nous permettent de saisir habituellement. Il est vrai que cette entreprise a déjà été investiguée par des artistes comme Bruce Naumann par exemple qui en 1966 avait installé un micro à l'intérieur d'un arbre et avait créé un petit pavillon d'écoute éloigné de celui-ci de façon à ce que l'on puisse entendre les différents processus de transformation qui avaient lieu à l'intérieur. De même on se souvient de la fameuse expérience de John Cage se faisant enfermer dans une chambre anéchoïque. En sortant de celle-ci il demanda à l'ingénieur, « j'ai entendu quelque chose », et l'acousticien lui précisa que c'était son propre pouls que Cage entendait. Effectivement les expériences menées sur le son et le silence renvoient phénoménologiquement à notre capacité de perception et ce qui m'intéresse dans cet espace-là c'est cette tension entre un espace extrêmement archaïque, autrement dit le monde mythique que l'on ressent à l'intérieur des forces telluriques qui habitent la terre et la limitation physique et sensorielle. Dans ce sens c'est véritablement l'invention d'un nouvel espace.

Né en 1969, Pascal Broccolichi travaille depuis une dizaine d'années à partir de la musique pour sa perception du silence. Dans une pièce de silence absolu, il cherche à déceler des variations de données ou sauf à l'ordinateur de rétro qui contribuent à l'identité de chaque œuvre. C'est le monde de Dial-O-Map 25° autour duquel Pascal Broccolichi ne se repose jamais à ses installations.



Portrait de Pascal Broccolichi, © Stéphanie Acciani

La conception d'une œuvre pour un lieu donné, est précédée d'un protocole d'enregistrement de sons, ainsi que d'une recherche de matériaux (cailloux, pierres, caillottes, bois, une vieille machine, etc.) même au plus petit aspect, selon les constructions prévues à l'échelle architecturale. Pour ce type de collectes, il faut des outils adaptés : ficelles, câbles, miroirs paraboliques, canif, marteau, capteurs sismiques, capteurs acoustiques.

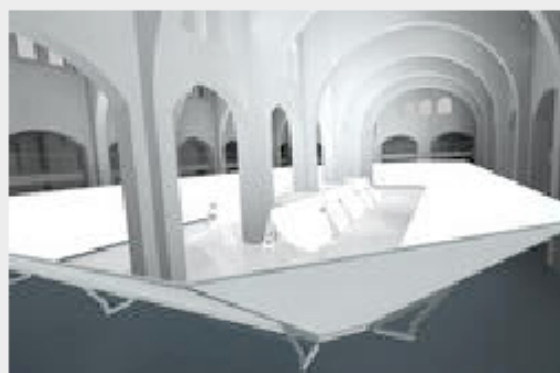


Dial-O-Map 25°, Échelle de synthèse, © Pascal Broccolichi



**Pascal Broccolichi - Dial-O-Map 25****21.5. - 2.10.**

capc Musée d'art contemporain, Ferrère 7, 33000 Bordeaux France



(© Pascal Broccolichi)

**Artistes:**

Pascal Broccolichi

Depuis une dizaine d'années Pascal Broccolichi (Antibes, 1967) travaille essentiellement à partir de la matière sonore. Il construit des dispositifs de dimensions variables que le spectateur peut contempler ou dans lesquels il est invité à se déplacer. Ce ne sont pas seulement des dispositifs techniques mais bien des formes tridimensionnelles imaginées en tant que telles.

Chaque projet porte tout autant sur l'infrastructure de l'exposition que sur le rôle des sons et leur charge d'évocation. Pour l'artiste, la perception du son est indissociable de sa diffusion dans un espace précis : le site contribue donc, activement ou passivement, à l'identité sonore de chaque œuvre. La conception d'une œuvre pour un lieu donné est précédée d'un protocole d'enregistrement de sons mais aussi de la collecte de ces vibrations, imperceptibles à une oreille humaine, qui pourtant peuplent l'espace et dont la somme constitue en quelque sorte la signature propre à chaque point du globe. Pour cette collecte, l'artiste utilise des technologies diverses, micros paraboliques, radiotélescope, capteurs sismiques et orbiphoniques. Les données enregistrées sont stockées, réinterprétées, filtrées, traduites et elles viennent alimenter la production de matière sonore qui participera à l'œuvre finale.

Pour le projet du capcMusée, Dial-O-Map 25°, l'artiste a pendant près de deux ans "pris les notes du lieu". Il a prélevé des sons et capté toutes sortes de vibrations à l'intérieur de l'Entrepôt. Ces prélèvements, ainsi que les données acoustiques propres à l'édifice, ont constitué la matière première de la pièce et constitue une sorte de portrait apparent du bâtiment.

Le dispositif, fait d'acier et de tissu tendu, se compose de surfaces simples inclinées à 25°, assemblées en continu tout autour de la grande nef. L'angle d'inclinaison est déterminé par les contraintes acoustiques. Ce vaste volume qui s'étend sur plusieurs centaines de mètres carrés est un immense résonateur, un abat-sons à l'intérieur duquel l'auditeur/spectateur ne peut pas pénétrer. Il permet une diffusion du son dans tout le volume de l'architecture intérieure. L'œuvre n'est visible dans sa totalité que depuis la mezzanine. Elle combine ainsi une certaine forme de monumentalité et une invitation pour le visiteur à prêter l'oreille à des sons, à des vibrations très discrètes, subtiles, restituées sur quinze heures d'écoute.

## bordeaux

**PASCAL BROCCOLICHI**

capcMusée d'art contemporain  
21 mai - 2 octobre 2005

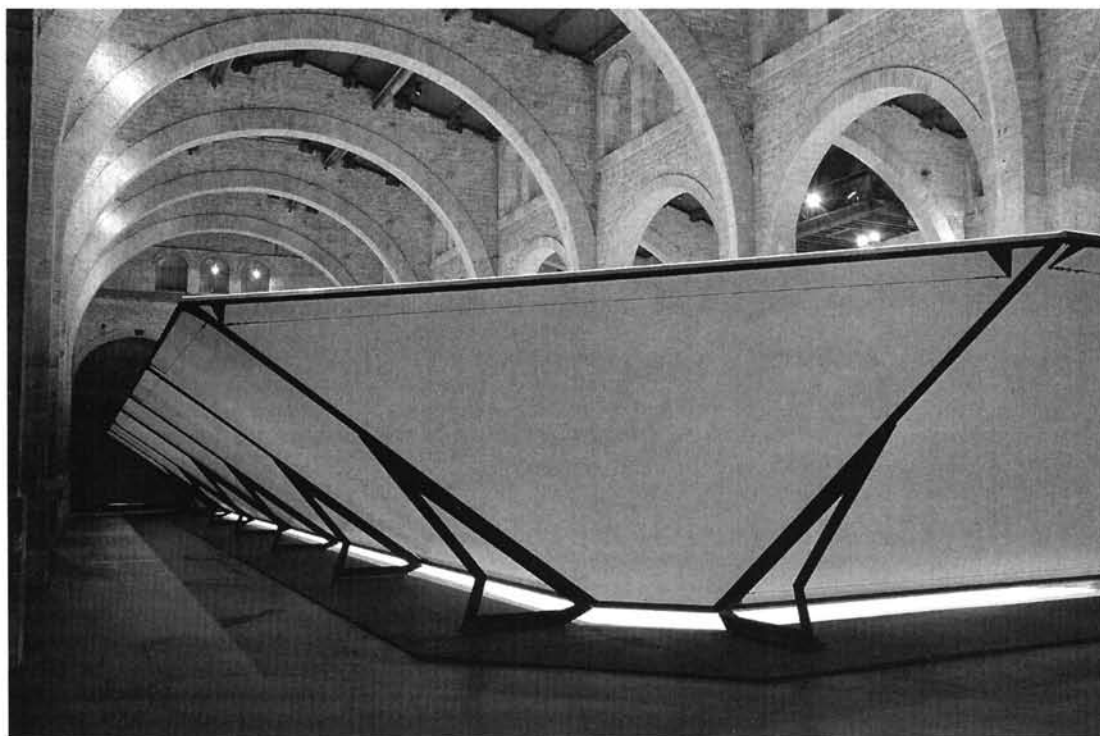
D'où vient cette interrogation à tout moment renouvelée qui mobilise toute notre capacité à être présents, c'est-à-dire à être en mouvement et dans une constante ouverture à ce qui nous sollicite ? Sans doute de cette construction qui occupe la grande nef de l'Entrepôt et nous refuse toute entrée, nous bloque dans sa marge, nous confronte à son contour, à l'invisibilité de son dedans. Elle ne se donne à voir que d'une manière indirecte, par un exercice singulier, celui du détour. Il faut donc en comprendre les limites, s'en détacher, se choisir un mode de cheminement et se retrouver sur la mezzanine. Le surplomb impose cette construction comme la démesure nécessaire et calculée d'une proposition complexe de simples surfaces géométriques, et nous place dans une position fondée sur le double souci de proximité et de distance. Mais cette interrogation vient aussi de cette rumeur qui se développe et se relance sous des formes multiples, exige une certaine écoute, à l'aventure de laquelle il s'agit de consentir. Nous en connaissons l'origine : l'artiste a capturé pendant deux ans «*les moindres sécrétions acoustiques*» de la grande nef de l'Entrepôt. Cette matière sonore vivante, contrôlée, incertaine, que la construction, comme un immense

pavillon, diffuse dans la totalité de l'espace, se noue et se dénoue, sans que nous puissions décider entre le commencement et la fin ; elle nous prend à témoin et nous rend complice de sa réactivation incessante, et elle constitue une évocation secrète, en profondeur, d'une architecture par la mise à nu des résonances, des murmures et des vibrations de son volume singulier et de son ancrage.

L'installation *Dial-O-Map 25°* de Pascal Broccolichi prend le risque de l'excès pour porter la juste modestie de son propos. Les structures centrales (des réflecteurs, des caissons de diffusion de sonorités graves) et la forme qui les encercle (l'abat-son) occupent fortement l'espace, mais sans chercher à contraindre, à raidir ou à menacer les probabilités et les incertitudes des sons. L'ampleur du dispositif ne pousse pas son avantage au détriment de la discrétion de la matière sonore, mais sert positivement de force d'aimantation pour faire percevoir et sentir les lignes de courbure, d'écart ou de fusion, les points de condensation, de neutralisation ou de rupture des prélèvements acoustiques et vibratoires. *Dial-O-Map 25°* n'oscille pas entre le retrait et l'affirmation, la retenue et l'exaltation, mais s'efforce de faire intelligemment coïncider ces pôles. Le calcul, le savoir, apparaissent comme des promesses d'inconnu, d'énigme, et la fluidité, l'indéfini, comme des promesses de précision, de mesure. Nous passons ainsi de la considération de l'étrangeté, de la fragilité d'une œuvre et de son inscription dans l'espace, du

temps particulier de l'appropriation comme alternance d'apparitions et de disparitions, sous la modalité d'un effacement perpétuel, à l'expérience d'une rencontre avec la respiration secrète d'une architecture, d'une durée de partage comme revendication d'énergie, et donc de vie, sous la forme d'un développement continu.

**Didier Arnaudet**



Pascal Broccolichi. Vue de l'exposition au capcMusée

## PLANÈTES SONORES

**CitySonics en Belgique,  
Pascal Broccolichi au capcMusée  
de Bordeaux, Labelle 69  
de Jérôme Poret... Entre manifestes  
trans-esthétiques et influences  
des cultures pop, la création sonore  
compose, aujourd'hui, une galaxie  
artistique formidablement inventive  
et libre. Micro-parcours.**

### La nef sonore

C'est d'abord une expérience iconique. Puisque la grande nef du capcMusée de Bordeaux est obstruée par des voiles en PVC blanc, tendues à l'extrême, qui bouchent toute perspective et bloqueraient, si elles n'avaient quelque chose de diaphane, le mouvement du spectateur qui entre dans le musée. Certes il y a du son perceptible dès l'entrée, mais il se diffuse dans un temps qui apparaît comme infiniment discret au regard de ce volume blanc qui, d'emblée, saisit. Et puis, dans un second temps, une fois monté à la mezzanine où le spectateur longe les coursives, la vision de l'œuvre se découvre en plongée. C'est le principe de Pascal Broccolichi : jouer sur une double détente de la perception, la découverte méthodique d'un dispositif par strates : retenue de la pièce, puis vision globale. Ce volume, blanc jusqu'à la phosphorescence, procède autant de la piste d'aéroport que de la plate-forme de skate-board, c'est-à-dire qu'il retient en creux sa dynamique sémiotique faite de signalisation ou de bruits assourdissants.

De l'étage, il y a donc un rapport d'inversion entre cette structure conçue pour l'exposition et la nef. Son architecture y apparaît comme un vaisseau expérimental et immobile qui diffuserait de l'espace au lieu de s'y mouvoir, comme une monumentale machine utopique à produire du son... Bref, l'imaginaire se déploie et cette fabrique poétique est d'autant plus vertigineuse qu'elle joue aussi avec un mouvement circulaire : l'écoute, et la réécoute, des bruits du bâtiment qu'elle restitue après les avoir captés.

De cette structure, du son est donc diffusé. En circulant autour, le spectateur en connaît l'écoute, théoriquement longue de vingt-trois heures, composée de captations, de prélèvements des sons du lieu-même, enregistrements faits par l'artiste pendant deux ans et ensuite retravaillés, au fil de combinaisons et de leur agencement, comme un matériau plastique autonome. Le son du bâtiment du capcMusée a été ainsi capté, de la tête aux pieds, jusqu'à ses fondations. Cet univers plastique et sensoriel, composé d'aigus et de basses, induit un imaginaire de points, de lignes et de grains sonores, de silences (rarement au-delà de quatre minutes...), de stridences. Quand des bourrasques s'élèvent soudain : cette œuvre est un monde atmosphérique de fragments sur le silence et l'écoute, laissé à l'appréhension du spectateur devenu auditeur. « Ici, dit 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. »

Le titre de l'œuvre l'énonce : *Dial-O-Map 25°*, une typologie pour une cartographie des sons dont Patrice Broccolichi établit l'inventaire à travers par exemple la constitution d'*Atlas Lambda*, sonothèque qui regroupe sur supports CD audio une collecte d'enregistrements organisée pendant plusieurs mois d'écoute sur les différents spectres d'ondes radio, ou en arpentant les déserts de la planète dont cette l'œuvre du CapcMusée propose, peut-être, l'une des figures sonores.

*Extrait de l'article d'Alexandre Castant*

Pascal Broccolichi, capcMusée Bordeaux  
Dial-O-Map 25°, Exposition présentée du 21 mai au 2 octobre 2005

Il suffit d'une seule visite au capcMusée pour mémoriser à jamais son architecture intérieure si différente de son architecture extérieure. A l'intérieur, une nef avec ses arcs très hauts placés, et à l'extérieur un bâtiment rectangulaire en parfaite adéquation avec son appellation d'Entrepôt. Par son architecture le centre d'arts plastiques contemporain de Bordeaux se distingue de la plupart des musées. Il s'en différencie encore par son éthique : en effet, les artistes que le capcMusée choisit d'exposer, bénéficient d'une grande liberté d'action et des moyens importants pour mener à bien leur projet artistique.

C'est ainsi qu'après Buren, Sarkis, et bien d'autres grands artistes internationaux, Pascal Broccolichi (Antibes 1967) occupe les lieux avec un dispositif éphémère dont la préparation aura demandé deux années et demies de travail. L'architecture, le son, l'air, la lumière blanche, le déplacement du spectateur contribuent à l'élaboration de cette installation dont la préhension plastique est indivisible alors que son écoute se veut multiple.

Dial-O-Map 25° écrit en italique, indique la pente donnée à l'œuvre, conçue comme un abat-jour renversé, soit un abat-son, dont les parois s'élèvent dans l'espace de la nef à 25° au-dessus du sol.

Entrant dans la nef, le visiteur, face à un « mur » de toile tendue dont il fait le tour sans pouvoir le pénétrer, est contraint d'emprunter l'un des escaliers situés aux quatre coins puis de déambuler au premier étage. C'est alors qu'il peut, l'embrassant depuis les coursives, voir l'œuvre plastique visuellement une par sa blancheur bien que formellement plus complexe. En effet le dispositif plastique s'effectue entre un cœur et une enveloppe d'aspects forts différents. Au cœur, la machine, et tout autour un espace de protection, l'abat-son.

La machine : sous les trois arches centrales et situés côte à côte, trois modules indépendants(1) équipés de réflecteurs positionnés dos à dos(2), réfèrent à un dispositif acoustique dont la nouveauté étonne. Autour, l'abat-son, un immense résonateur, renvoie à d'autres formes plus connues : pavillon du gramophone, pavillon Phillips à Bruxelles, pavillon de l'oreille externe, antonnoir, arène. Le visiteur se déplace. S'il est attentif à la matière sonore en perpétuelle gestation, il doit en percevoir les changements et entendre les sonorités que ce dispositif élabore avec le site.

D'où proviennent les sons ? D'un certain temps déjà écoulé, déjà mémorisé et remixé. C'est à dire qu'ils appartiennent au passé dans lequel ils ont été puisés puisque pendant deux ans et demis, et à l'aide d'instruments sophistiqués, l'artiste a « pris le pouls » du bâtiment et enregistré ses battements : observation acoustique, observation électromagnétique. Ces sonorités dans lesquels les 27 000 m<sup>3</sup> de la nef sont aujourd'hui immergés proviennent donc également du présent. Sur le plan technique, une « playlist » comprenant 250 fichiers audio non limités en durée de diffusion, aide l'œuvre à se constituer. Par Internet et depuis son atelier établi à Nice, Pascal Broccolichi(3), artiste contemporain qui tient à ce que son œuvre soit illimitée et évolutive, peut intervenir directement dans la nef du capcMusée sur l'ensemble de ses propres enregistrements, montages et arrangements sonores. Tout cela préfigure d'ici le mois d'octobre une œuvre assez changeante venue de jadis et d'ailleurs, in situ, et temps présent.

(1) Un événement équipé d'un Subwoofer ou caisson de basses fréquences

(2) Six réflecteurs et douze hauts-parleurs.

(3) Pour entendre l'artiste parler de son travail, consulter le site Internet <http://www.documentsdartistes.org>.

Isabelle Thevenon



Pascal Broccolichi a une place à part dans cette exposition dans la mesure où son œuvre qui assume selon les besoins des aspects sculpturaux, dessinés ou photographiques est sous-tendue par une problématique de topographie sonore dont les résultats sont au principe de ses installations. La pièce monumentale mise en place en 2005 au C.A.P.C. de Bordeaux en est l'illustration emblématique par la dimension de son inscription dans l'espace d'une part et d'autre part par le temps donné à son élaboration. Cette immense construction dont l'architecture modulaire était régie par les lois de la géométrie acoustique présentait une ampleur visuelle inversement proportionnelle à la discrétion de la matière sonore qui en émanait. Le son diffusé provenait en effet des "sécrétions acoustiques" (Christophe Kihm-catalogue de l'exposition) captées par l'artiste pendant deux ans dans le bâtiment même. Cette "respiration secrète d'une architecture" (Didier Arnaudet - Art Press) saisie par les enregistrements en ultra-basse fréquence était ainsi restituée à l'échelle du lieu par l'installation.

Pour notre exposition l'artiste a imaginé un dispositif totalement autogénérateur : il installe deux prismes en vis-à-vis diffusant une sonorité produite par les algorithmes informatiques des dessins qui forment l'entourage visuel de la pièce. Cette autogénération numérique est la contrepartie extrême d'une recherche qui peut aussi bien trouver ses sources dans l'extériorité radicale d'un désert africain. Les installations engendrées par ces topographies sonores diversifiées sont les transcriptions plastiques et sensorielles manifestant dans la sphère de l'art une représentation particulière du monde dont la technologie contemporaine peut révéler la part inaudible, nous faisant ainsi percevoir des dimensions poétiques cachées par la limitation de nos sens.

*Jean-Marc Réol*

NICE TO MEET YOU

Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice

10 mars - 3 juin 2007

Berdaguer & Péjus, Michel Blazy, Caroline Boucher, Pascal Broccolichi, Marc Chevalier, Béatrice Cussol, Brice Dellsperger, Philippe Gronon, Claire-Jeanne Jézéquel, Bertrand Lamarque, Natacha Lesueur, Timothy Mason, Bruno Serralongue, Cédric Teisseire, Tatiana Trouvé, Jean-Luc Verna, Emmanuelle Villard.

## SONOTUBES (création) - Pascal Broccolichi (F)

<Installation>

Du 23 juin au 30 juillet 2006

12:00>18:00

Machine à Eau

51 Boulevard Dolez 7000 Mons  
entrée : Gratuit / Free

En déplaçant dans l'espace d'exposition, les principes usuels de certaines lois acoustiques et leurs champs d'application technologique, Pascal Broccolichi coordonne la typologie des sons avec notre capacité de perception. Conçu pour la Machine à Eau de Mons, le dispositif « Sonotubes » est équipé de trois événements cylindriques, chacun d'une longueur de six mètres. Placés horizontalement à un mètre au-dessus du sol, ces fûts sont traversés de longs ressorts en tension. Ils produisent par contact solide avec des vibreurs très basses fréquences, des vagues de réverbérations sur les sons diffusés en continu. Par un principe de segmentation spatiale et temporelle, l'œuvre divise la galerie en trois zones d'émission distinctes à l'intérieur desquelles le spectateur peut tracer son propre chemin d'écoute. L'architecture singulière du lieu quant à elle se charge de fixer les sons et d'amplifier l'effet directionnel que produit cette « machine de diffusion ».

Production : City Sonics

■ Pascal Broccolichi

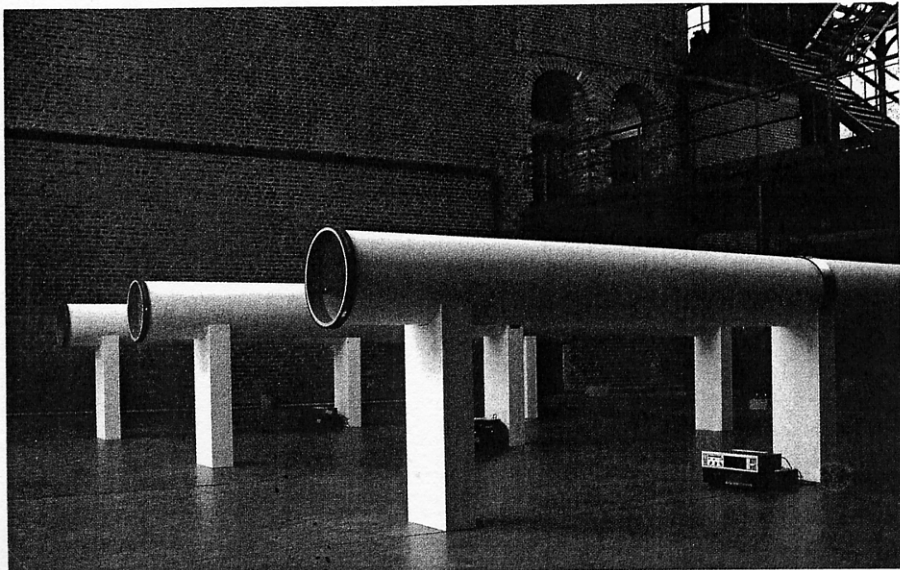


Pierre Broccolichi

le programme

Du 23 juin au 30 juillet 2006

- ✚ GRAMOPHONIES (création) [sonic kid] - Yann Rocher + Carl Seleborg + Grégoire Carpentier (F)
- ✚ LE TERRAIN OMBELLIFERIQUE - Bertrand Lamarche et Erik Minkkinen
- ✚ OPTICAL SOUND - Pierre Belouin (F)
- ✚ VELOS MUSICAUX - François Cys + Eric van Osselaer (B)
- ✚ VENT TENDU - Pierre Laurent Cassière (dispositif sonore installé)
- ✚ Exposition des réalisations audio-graphiques du label Optical Sound (F)
- ✚ TAPE WALL - Pierre Belouin (F)
- ✚ AWAN - SIGUAWINI – SPEMKI — Pierre Belouin
- ✚ EMERGENCES SONORES- Etudiants de l'ESAPV sélectionnés et exposés à la Margin'halle [Sonic Kid]
- ✚ DWELLING (création) - Alexis Destoop
- ✚ COALITION (création) - Jérôme Poret (F)
- ✚ STREAM-FICTION (Dispositif d'écoute) (création) - Nicolas Bralet
- ✚ LE KaskPam, Import/Export Marseille (création) - Lydwine Van der Hulst
- ✚ Programmation salon vidéo : carte blanche à La poésie/nuit
- ✚ Le poteau, la pensée et les choses qui font aaahééééheuu - Charles Pennequin
- ✚ 0110.4 (2005) - Daniel Foucard
- ✚ Ceci n'est pas une légende ipe pe ce - Jérôme Game
- ✚ AMERIKA - Ane Lan
- ✚ SONOTUBES (création) - Pascal Broccolichi (F)
- ✚ SHADOWPLAY (Création) - Régis Cotentin (F)
- ✚ TOILES SONORES (Création) - Temia Rice
- ✚ Voix hybrides et anonymes en circulation lente (création) - Guy Marc Hinant
- ✚ CALICE (création) - Alexander Mac Sween



PASCAL BROCCOLICHI

The art of noise: Pascal Broccolichi's giant reverberating *Sonotubes*

## Review

### City Sonics Across Mons

#### Educational sound arts festival takes visitors on tour of historic Mons.

An annual festival of 'sound art' seems a curious way for a city to showcase itself; one imagines hostile noise pieces taking place in blacked-out rooms which, while they might make one pine for the sight of Mons' Baroque bell tower, wouldn't be much of a boost to the tourist industry.

So it's fortunate that the curators of Mons' City Sonics have chosen to interpret the notion of sound art rather liberally. There are a sprinkling of pieces, such as Pascal Broccolichi's giant reverberating *Sonotubes* that really are about sound and space and nothing more, but for the most part the works installed around the city use sound as one element of many.

*Shadow Play* by Régis Cotentin, for instance, is a video work that seems to float in mid-air within an ingenious installation of mirrors and raw blue pigment; there is a soundtrack to the video, but the artist did not create it. It

is not a work of sound art, and none the worse for it.

Both *Sonotubes* and *Shadow Play* are exhibited in Mons' Machine à Eau, a proud piece of early industrial architecture with cast-iron work across the façade that once housed the city's first water pump. It is a symbolic choice of site within a city bent on reclaiming its overlooked 19th-century architecture.

City Sonics is a consciously edgy concept for an arts festival, and part of its aim is to take both visitors and locals on a walk through areas of the city that are seldom visited. Wandering between installation sites, I was taken past ancient army barracks and through fish markets that have been in operation for six centuries. The central venue for the festival is the Anciens Abattoirs, another solidly constructed testament to Mons' industrial riches, and now sparkly new arts centre. The abattoirs have been empty for the last 20-odd years, and the scent of lard has gone, to be replaced with – wince – l'art (never was an arts centre more proud of its own bad-pun potential).

The abattoirs house City Sonics' crowd-pleasers. There's the exercise bike by François Cys and Eric Van Osselaer that is the centre of a junkyard organ – the pedals power the bells through lengths of garden hose

and guttering, which the exhausted cyclist can open and shut to produce their own no-road music.

Then there's *Stream*, which contains four slices of coloured water held within paired sheets of glass with a pierced tube running along the bottom. Via joysticks, the visitor can control the air that passes through the water, creating violent, amplified rushes of foam or lazy dolloping bubbles. It is beautiful to watch and predictably addictive.

Back in the main body of the gallery, a network of boom-boxes emit the polyglot cries of market traders from around the world (Cléa Coudsi) and five heavy iron shapes strung up by the Catalan composer Josep-Maria Balanyà, which we are invited to hit with a variety of sticks to compare the sounds they produce.

Part of the treat of City Sonics is in gaining access to the city's more private spaces, including the buildings of the Catholic University, FUCaM. Guy Marc Hinant has set speakers around their institutional little cloisters, which emit a voice speaking in a plausible but nonsensical hybrid language that chases you around the corridor.

Within the chapel behind the cloister, Quebecois Alexander MacSween has also engaged with nonsense, taking works from a recent volume of works by the local poet Francis Flament, recording them, cutting them up and transmitting the results through speakers set among the disturbed pews and re-arranged chairs of the chapel space. The effect is deliberately eerie, the strings of half-recognised words reminding one of the barely understood Latin of a service.

Of course, the piece would be nothing without the chapel itself, and this points up both the strengths and flaws of City Sonics as a concept. The pure sound pieces have the appeal of an attractive scientific exhibit: thought-provoking and educational. The pieces in which sound is incidental to the art such as *Stream* and *Shadow Play*, could have held their own in whatever themed exhibit one placed them in. Where the concept of City Sonics

works best is with those works that are perhaps artistically slighter, but which engage with the spaces of the city, making it not so much an exhibition of sound art, but one of sound engaging with architecture.

**Hettie Judah**

**City Sonics, across Mons until July 30. Call 065.40.53.18 or see [www.citysonics.be](http://www.citysonics.be) for more information.**

# Pascal Broccolichi

## de la grotesque

### *Grotesque*

THIERRY DAVILA

*Les pièces sonores ne jouissent pas toujours de l'intérêt qu'elles méritent au sein de la production contemporaine. L'œuvre de Pascal Broccolichi offre justement l'occasion d'interroger le pouvoir qu'a le son de faire partie du décor.*

■ *Une idée suisse*, une des dernières pièces sonores créées par Pascal Broccolichi, a été diffusée l'année dernière dans un parc situé au cœur de la ville de Genève, près d'un arrêt de bus. Ce travail présente un paradoxe : au moment même

où il s'affiche aux yeux de tous, l'artiste dit de lui qu'il s'agit d'une rumeur. Autrement dit, il le conçoit comme un flux qui existerait *mezza voce*, un phénomène qui jouirait d'une *publicité* (au sens plein et fort du terme) *confidentielle* (dans un sens non moins affirmé encore), si bien que cette création est une manière d'apparition enfouie dans son propre mystère qui frappe les esprits à partir de sa fluidité même. On retrouve ici un des éléments fondamentaux de ce travail : ouvrir les œuvres (tableaux, pièces sonores, interventions sur des supports divers) de telle manière que la porosité entre l'intérieur et l'extérieur de ce qui est inventé, et du contexte dans lequel il prend place, soit

*More often than not, contemporary art criticism lends a deaf ear to sound pieces. And that, when you think of their rich potential, is a pity. All the more reason, then, to give a shout for Pascal Broccolichi.*

■ Last year Pascal Broccolichi installed one of his more recent creations, *Une idée suisse*, in a garden in central Geneva. Near a bus stop. Paradoxically, just as the work was being made public the artist himself described it as a rumor. In other words, he conceived of it as a flux with a *mezzo voce* mode of existence, a phenomenon that was *publicized* (in the full sense of that word) *confidentially* (also in the strongest sense). The creation was thus a kind of apparition somehow concealed in its own

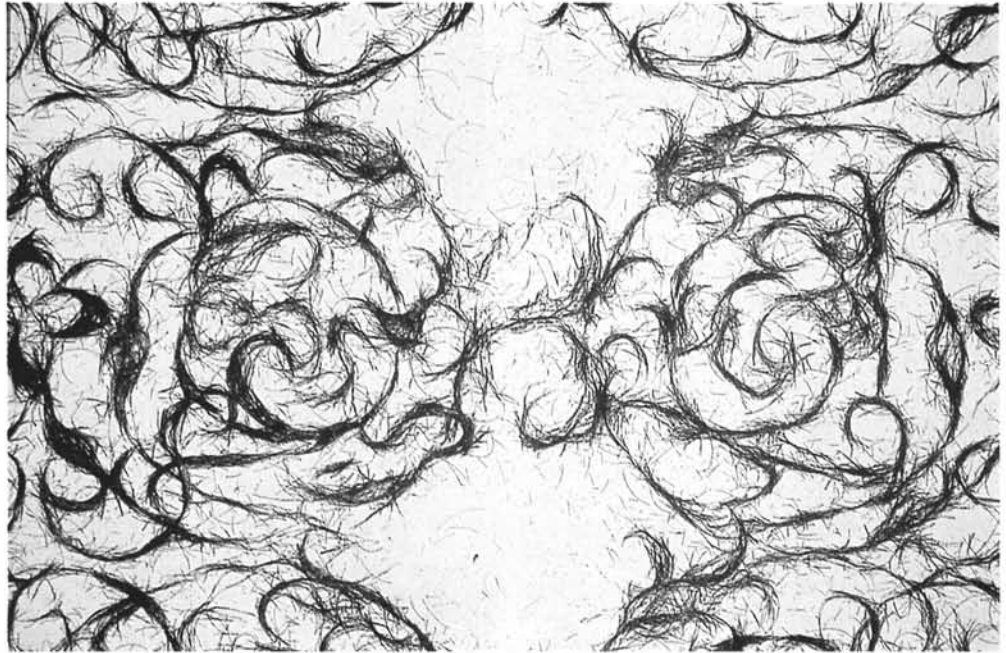


«Une idée suisse». 1999. Installation sonore dans un parc. Exposition *Incubus Family*, Genève. "A Swiss Idea." Sound installation in a park, Geneva

maximale et permanente. Produire un rythme qui soit fortement structuré par une sorte de démantèlement de ce qui constitue l'ordre en général et plus particulièrement sa version narrative et illustrative (l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, mais aussi la linéarité structurée par un début, un milieu et une fin). Au fond, il s'agit de laisser être non pas un objet mais un ensemble de traces et de mouvements, et l'œuvre est autant ce qu'elle propose que ce qu'elle peut accueillir ; autrement dit ce qu'elle n'a jamais prémédité mais auquel, par principe, elle a toujours déjà décidé de laisser une place : l'événement. Tout se joue donc entre un certain art de tenir un rythme et, dans le même instant, dans le même mouvement, un certaine façon d'abandonner ce dernier à des trouées, à des échappées ou à *des fuites* (un blanc, un vide, un silence), à de possibles apparitions qui débordent, surprennent et reprennent, enchaînent sur le rythme initial. Le travail (productions de sonorités, agencement de bruits, montage de sons recueillis...) ne consiste donc pas uniquement et simplement à faire de l'œuvre un accompagnement de ce qui existe avant elle et qui, peut-être, en son absence, appartient au registre du laissé pour compte (création *in situ*). Il aurait plus justement à voir avec ces énoncés que les linguistes qualifient de performatifs : ils représentent des *actes* qui n'existent qu'à partir du moment où ils sont prononcés, des énoncés qui sont des actes (par exemple, dire : « je le jure »). Ces pièces sonores sont elles aussi des actions qui n'existent totalement qu'à l'instant même de leur manifestation dans l'espace, selon la façon dont elles *prennent* avec un réel qu'elles transforment et qu'elles produisent tout aussi bien.

### Comment faire partie du décor ?

C'est le cas de *Raccorama*, un autre travail sonore qui se présente comme une installation spatiale avec dessin à la poudre blanche au sol, mais qui peut également être écouté chez soi comme n'importe quel CD. Dans ce cas, il est recommandé de vaquer normalement à ses occupations les plus quotidiennes, celles qui requièrent une attention flottante, qui nous amènent, par exemple, à faire du bruit sans que nous nous en apercevions (laver la vaisselle par exemple) et qui font de l'œuvre tout autant ce qu'elle est que ce qu'elle rencontre – et la façon dont elle le rencontre – quand elle se manifeste. Car la question que pose ce travail est bien évidemment celle de l'occupation des lieux par le son, celle de l'espace sonore, qu'elle formule selon sa propre singularité : comment faire partie du décor ? Ce qui veut dire aussi qu'elle assume un statut dont l'art et son histoire ont relevé



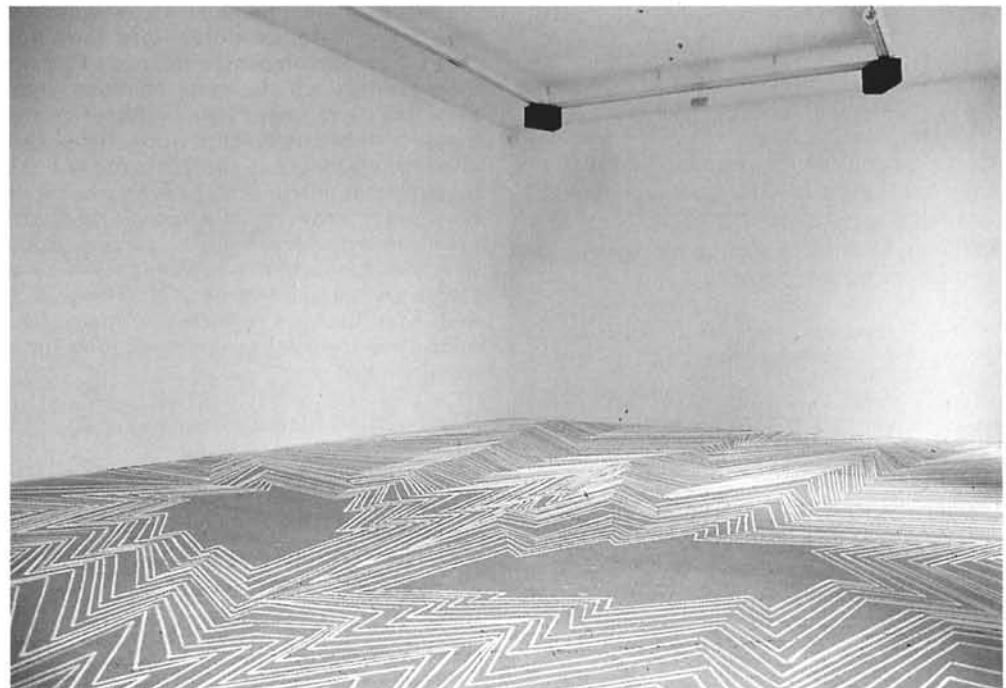
Sans titre. Série « Derniers trucs, dernières combines ». 1997. Cheveux et poils collés / bois. 72 x 97 cm. *Untitled work from the "New Tricks and Scams" series. Hair glued on wood*

certaines formules que Pascal Broccolichi réinterroge et déplace.

Il y a en effet un programme décoratif auquel ce travail fait écho, celui de la grotesque, cela non pas au plan des contenus mais au plan structural. Philippe Morel (1), un des rares auteurs français avec André Chastel (2) à avoir écrit sur la question, a bien montré comment ce système ornemental est un dispositif non descriptif basé sur le principe de la prolifération par agen-

mystery, the most striking aspect of which was its fluidity.

This brings us to a constant in Broccolichi's work: his paintings, sound pieces and various other interventions are always endowed with an openness allowing for the maximal and permanent mutual permeability of what is invented (interior and exterior) and the context into which it is inserted. These pieces produce a rhythm that is marked by the dismantling of all those things that constitute an order in general and, in particular, its



« Raccorama II ». 1998. Installation sonore et dessin au sol (poudre blanche). Exposition au Centre régional d'art contemporain, Sète. (Coll. Frac PaCa). *Sound installation with floor drawing*