

cement et glissement de motifs. Un tel régime de production est articulé par le fait que la narration, la composition albertienne, est étrangère aux grotesques, ce qui amènera l'auteur du 16<sup>e</sup> siècle, Doni, dans le cas très particulier d'un ouvrage littéraire, à inventer «une œuvre décentrée où n'existent ni début, ni milieu, ni fin», qui est en fait la formalisation de la technique des peintres de grotesques. Manipulation décontextualisante, œuvre sans programme, la grotesque est ainsi un décor proliférant qui invente un ordre ouvert et disponible capable de recouvrir une architecture (un donné), dans lequel le rôle des écarts et du vide est aussi important que celui des liaisons et des pleins. Rien n'est visuellement plus proche, chez Broccolichi, d'un tel système d'engendrement de formes que ses tableaux réalisés avec des cheveux collés sur du bois (série *Derniers trucs dernières combines*) : ils sont des grotesques sans les figures qui historiquement les habitent, des décorations que dépasse, que déborde leur propre vitesse d'enchaînement, de sorte qu'elles continuent à vivre au-delà du cadre. Au-delà de cet exemple, c'est toute une œuvre qui affirme son ancrage décoratif : des sons qui prennent place dans un paysage sonore, des rythmes qui s'exposent sans jamais illustrer quoi que ce soit si ce n'est leur propre mouvement d'émergence qu'ils creusent et explorent comme un processus sans fond, ce qui ne signifie pas sans histoire. Ou encore des morceaux de réel, des bruits capturés, qui sont manipulés comme des objets-sons dont l'identité varie et se transforme à partir d'une multiplication de montages dans une profonde analogie avec les grotesques telles que les étudie Morel, et qui traitent le langage non pas simplement à travers le registre de la citation, mais comme des choses-mots douées d'une existence propre.

Ce travail sait par conséquent faire acte de mémoire sans concéder quoi que ce soit à une nostalgie crispée, dont l'idée même ne l'effleure tout simplement pas. Là n'est pas le moindre de ses intérêts. ■

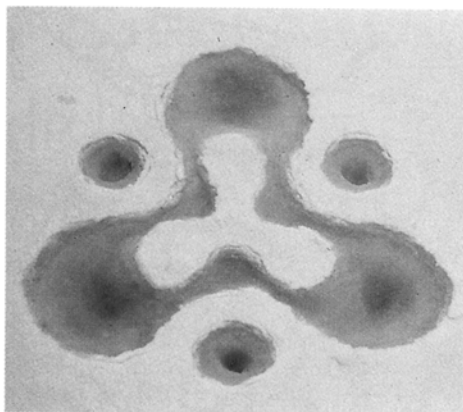
(1) Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1997.

(2) André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Gallimard, 1988.

Thierry Davila est en charge de la programmation de l'art contemporain au musée Picasso d'Antibes.

#### PASCAL BROCCOLICHI

Né en / born 1967 in / à Antibes. Vit à / lives in Nice  
Expositions personnelles récentes / Recent shows:  
1995 Villa Arson, Nice ; Résidence Pollen, Montflanquin ;  
Galerie La Tête d'obsidienne, La Seyne-sur-Mer  
1997 Espace Mariani art contemporain, Solre-le-Château  
1998 La Box, Bourges  
1996-99 Co-organisateur de La Station, Nice  
Expositions collectives récentes :  
1999 *Ainsi de suite*, CRAC, Sète ; *Juke-Box Collage*



Sans titre. 1999. 70 x 100 cm. *Untitled*

*Musiques en scène*, musée d'art contemporain, Lyon ;  
*Archisx & Bdybldng*, Residence de Fabriek, Eindhoven ;  
*Lascaux 2*, Villa Arson, Nice ; *Incubus Family*, Genève ;  
*Officina Europa*, Bologne ; *Un monde irréel*, galerie  
Thaddeus Ropac, Paris (jusqu'au 11 janvier 2000)

narrative and illustrative version (in other words, the opposition between interior and exterior, but also a linearity structured by a beginning, middle and end). Ultimately, the idea is to bring forth not an object but an ensemble of traces and movements. The work consists not only of what it puts forward but also of what it takes in—in other words, of elements that it cannot foresee but for which, by its very principle, it is designed to make room: events. It is, then, a balancing act that requires Broccolichi to maintain a certain rhythm while, simultaneously and in the same movement, ensuring that this is allowed to develop “holes” or “leaks” (blanks, silences), to integrate occurrences that may overflow, surprise and reprise the initial rhythm. What Broccolichi makes—his produced sounds, noise arrangements and montages of found noise—are thus not “works” that accompany what existed before them, things which, in its absence, may belong to the register of the neglected (this is the domain of site-specific work). His pieces are closer to what linguists define as performative utterances: they represent acts that exist only as and when they are pronounced. “I swear it” is one such utterance-cum-action. Likewise, these sound pieces are actions that only exist fully once they have become manifest in space, i.e., once they gel with a real that they both transform and produce.

#### Part of the Furniture

This is the case with *Raccorama*, another sound work which is presented in the form of an installation using a floor drawing made in white powder. However, *Raccorama* can also be listened to at home in regular CD format. For domestic users, the best thing is to combine *Raccorama* sessions with everyday activities of the kind that allow your attention to wander and that involve making noises without really being aware of the fact (washing the dishes, say), so that the piece is

simultaneously both its original self and the acoustic environment it enters (not to mention the way it enters it). Clearly, the question raised by this work is, how does sound occupy space? How does the work become “part of the furniture”? This also means that Broccolichi's work takes on a status related to earlier art-historical manifestations of a category which he himself has questioned and displaced: the grotesque.

In effect, his work echoes the decorative functions of the grotesque, conceived in terms not of its content but of its structure. Philippe Morel who, with André Chastel, is one of the few French authors to have written on the question,<sup>(1)</sup> has shown how this ornamental system is a non-descriptive process based on the principle of proliferation of patterns of shifting motifs. This regime of production is articulated by its inherent opposition to narration, or Albertian composition. In the 16th century, Doni formalized and reformulated the technique of grotesque painting in a literary work that was “decentered, with no beginning, middle or end.” The grotesque is a decontextualizing procedure, a work without a program, and thus a proliferating decorative scheme that invents an open and receptive order capable of covering an architectural volume (or given entity), one in which the differences and empty spaces are just as important as the links and full spaces. Visually, the closest Broccolichi has come to this system for engendering forms is his series of pictures made by gluing hair onto wood (*Derniers trucs et dernières combines*). These are grotesques, albeit without the figures that, historically, occupy the surface of works in this category. They are decorations that outpace the speed of their sequencing so that they go on living beyond the frame. But Broccolichi's work in its entirety evinces a grounding in this decorative principle: sounds enter the aural landscape, rhythms appear without ever actually illustrating anything other than their own emergence, which they pursue and explore like a process with no end or beginning—but not necessarily without a story to tell. Then again he offers chunks of reality, captured sounds that are manipulated like sound-objects whose identity varies and is transformed by multiple montages in a way that is profoundly analogous with grotesques as described by Morel. They deal with language not only in the register of quotation, but as a set of word-things endowed with their own individual existence.

Broccolichi's work plays on memory, but without lapsing into tense nostalgia (the idea quite simply never occurs). That is not the least of its merits. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, (Paris: Flammarion, 1997). André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, (Paris: Gallimard, 1988).

Thierry Davila runs the contemporary art program at the Picasso Museum in Antibes.

# Construire des ruines :

## Thierry Davila

Raccorama, l'œuvre sonore de Pascal Broccolichi, est construite au point de ne pas avoir besoin de début ni de fin. Mais que peut signifier une œuvre - c'est-à-dire comment peut-elle fonctionner ? - qui ne propose aucun sens particulier, aucune direction précise, à celui qui en prend connaissance, qui ne semble répondre à aucun plan concerté qui pourrait en esquisser les contours, et qui demeure à ce point disponible qu'elle se tient toujours à mi-chemin entre ce qui pourrait la fixer à jamais dans un ordre, et ce qui serait le signe de la dislocation catastrophique, de sa dispersion fatale ?

L'on se trouve d'abord 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. Raccorama organise la destruction de la narration, ou plutôt son obsolescence, elle en déclare l'absence de pertinence, et cela non pas parce qu'elle serait une création "abstraite" (comme toutes les binarités figées, le couple abstraction/figuration est généralement d'une indigence théorique et plastique exemplaire), mais parce qu'elle réintroduit dans son ordre des fragments narratifs qui épuisent la possibilité, ou la nécessité, de la narration comme telle, qui l'exténuent. Ces fragments prélevés dans l'univers de la sonorisation la plus banale et la plus répandue, la plus "universelle", ces jingles qui décorent d'habitude ce qu'une attention flottante nous laisse percevoir sans y prêter l'oreille, ces sons présents pour ne pas se laisser remarquer, sont autant de petites histoires ou de ritournelles qui reproduisent, sans trop faire de bruits, un ordre sans surprise, une combinaison attendue. Lorsqu'ils sont agencés à d'autres sons ou bruits qui les éloignent de leurs conditions d'existence les plus convenues, lorsqu'ils perdent le cadre de leur efficacité quotidienne pour agir dans d'autres territoires que ceux de leur destin prévu, ils deviennent des points de marquage de l'espace sonore. Ils acquièrent de ce fait une efficacité transfigurée qui intègre cette narration marquée à un mouvement, à un processus de production. Mais celui-ci, les dépouillant d'eux-mêmes, les dépouillant de leur vouloir dire, ne laisse paraître que le mouvement même d'agencement dans son ensemble dont ils deviennent des moments singuliers. Ce sont des ritournelles qui ne feront jamais une histoire et dont la soudaineté recule l'attention de l'auditeur / spectateur. Il s'agit de faire jouer la narration, de lui donner du jeu, pour ne rien raconter du tout, pour laisser entendre.

C'est comme dans *L'avenir dure longtemps* (1995) et dans *Journal lucide* (1997), deux autres pièces sonores qui elles aussi épuisent le récit, sa pertinence et sa validité. Mais là, Pascal Broccolichi a choisi d'utiliser le texte lui-même, lu en l'occurrence par lui ou par d'autres intervenants, pour réduire ses ressources narratives. Certes, l'on entend bien

des phrases prononcées et sensées dans ces œuvres, il y a bien quelque chose qui y est verbalisé. Et pourtant cela ne ressemble pas à une histoire, non pas par absence de sens, mais par saturation de la dimension narrative, par un vouloir dire exacerbé qui n'abdique à aucun moment sa volonté de démonstration, de signification, et qui en meurt. Voilà donc qu'il suffit de parler pour tuer le récit, voilà qu'il suffit de prononcer du sens pour n'appartenir à aucune histoire et laisser se briser, dans le son matériel des paroles, la possibilité même de ces constructions verbales qui débutent à un moment donné et qui se terminent quelque part. Car la solution au problème de la narration, c'est une manière de produire des œuvres qui fasse disparaître le problème. C'est ce que réussit à faire Pascal Broccolichi.

Que reste-t'il alors, une fois que ces pièces sonores (*Raccorama*, *Journal lucide*, *L'avenir dure longtemps*, *Oraison et sermon*) ont eu lieu ? Il reste que nous sommes atteints, à une vitesse très grande, par des moments de sens particulièrement denses, des éclairs de lucidité qui ménagent leurs effets bien après leur apparition dans l'espace sonore. En jouant avec de telles imprégnations pour maintenir ouverte la question du sens - ou plus exactement son insistance -, pour la transporter ailleurs que dans un récit et la faire varier, l'on obtient des traces (sonores, mnésiques) dont ne demeure, à terme que le mouvement d'impact et l'intensité de vie incarnés dans la production d'une certaine qualité de temps. Tout tient en un rapport singulier à ce qui s'écoule, ou à ce qui (se) passe, tout consiste à façonner de l'épaisseur temporelle, un stock fulgurant de durée. Il y a donc à la fin, adressées au spectateur / auditeur, plusieurs heures, plusieurs semaines, plusieurs années peut-être après que ces pièces ont eu lieu, les formes mémorisées des états du temps qu'elles ont parcourus et produits, leur vitesse et leur trajet. Parce que ces travaux ne nous invitent pas à contempler des objets, mais à faire des traversées d'espaces, d'instant, de durées.

Pour en revenir à la question initiale - comment produire une œuvre qui ne sache que faire d'un début et d'une fin ? -, cette question que *Raccorama* met plus particulièrement en volume et en sons, puisqu'elle a d'abord été une installation sonore lors d'une exposition au centre d'art contemporain, *La Box* (Bourges), Pascal Broccolichi a choisi de la traiter à partir d'une pièce limitée en fait mais infinie en droit. Ses conditions de présentation sont en effet celles d'une forme inscrite quelque part (le lieu d'exposition) ou de sons disponibles en temps réduit, comme pour tout "morceau". Mais le processus d'engendrement de la pièce fait de collages de fragments sonores, de bruits et de sons prélevés, retravaillés ou refaçonnés, induit en son principe même un mouvement interminable de montage, un éventail de combinaisons qui pourrait ne

pas cesser de déployer son rythme sans être soumis à un ordre fondateur.

“RACCORAMA : marque de papier peint dont les motifs imprimés peuvent être jointés au bord de chaque lès sans obligation de respecter un ordre initial”. C’est le principe, exploré à partir de l’espace sonore, d’un montage toujours disponible, d’un ordonnancement qui ouvre, d’une prolifération interminable. Or ce principe décoratif a été celui des grotesques, invasion de motifs sur des volumes architecturaux, occupation proliférante - et infinie en droit - de l’espace. En ce sens cette œuvre est essentiellement décorative : habitée par une géométrie sans fin appliquée à la durée, elle pousse sans cesse devant elle les limites



supposées de ses montages et de ses productions pour toujours accueillir la possibilité d’un son ajouté, d’une autre excroissance encore, d’un enchaînement supplémentaire. Une série rythmée, ouverte et traversée, vertébrée, par des conjonctions de coordination. Une géométrie sans fin, une œuvre interminable. Ou bien un commencement qui ne cesse pas.

Dans cet organisme interminable, qui n’a besoin ni de début ni de fin, Pascal Broccolichi a choisi d’accorder aux silences une fonction active. Car ils ne représentent pas des temps morts, une démobilité, pendant un laps de temps plus ou moins court, du processus d’engendrement et d’agencement de la pièce. Bien au contraire, ils produisent des relations, ils lient entre elles des variations sonores qu’ils relèvent et révèlent. Tout le contraire du calme plat. Ouverts, disponibles, ils sont interrogatifs car relationnels : ils représentent des points de passage à travers lesquels le mouvement même du passage, sa fonction, s’éprouvent comme tels, ils se constituent en zones analytiques. Ce qui contribue à créer une tension singulière, à l’intérieur du rythme de cette pièce. Car ces silences emportent avec eux le souci particulier de ne jamais laisser se dérouler l’œuvre en toute “impunité”.

Finalement, quand on pense à des créations qui n’ont besoin ni de début, ni de fin, des noms viennent spontanément à l’esprit : Finnegans Wake de James Joyce, les mangas japonais, les soap operas, Bruce Nauman disant des films de Warhol qu’ils l’intéressent parce qu’on peut pénétrer à tout moment dans la salle de projection, ou en sortir, sans avoir rien perdu du sens de ce que l’on voit, les ambiances sonores pour supermarchés. Raccorama s’ajoute à la série. Il y a cependant une ressource propre à ce travail. Fortement articulé par la pratique du sampling (prélèvement et collage), il combine des restes, ou des ruines, pour faire proliférer des agencements. Pratique extrêmement moderne et actuelle. En 1969, dans la galerie Leo Castelli, Robert Morris réalisa une pièce, Continuous project altered daily, un vaste chantier en perpétuelle métamorphose qui exista pendant 12 jours. Commentant ce travail, son auteur le qualifia de “construction de ruine”.

Cette formule est bien plus qu’une simple adresse aux “ruines à l’envers” de Robert Smithson. Elle est une véritable clef de lecture de l’art moderne et contemporain. Or la ruine est le type même d’occupation de l’espace qui n’est ni le début, ni la fin absolue de quelque architecture que ce soit. Une zone entre deux états figés, une vibration ou une commotion entre deux identités stables. Une forme labile et flottante, une forme de passage, tout le contraire d’un objet. A sa manière aussi, Raccorama est une construction de ruines.

In album CD RACCORAMA, 1998.

*Raccorama.4*, 1998-2001  
Installation sonore, dispositif audio ; poudre de mica ;  
Collection FRAC PACA.  
Vues de l’exposition *Ondes : Architectures de son, images de lumière*, capcMusée d’art contemporain de Bordeaux, 2001.

## castres

### colocataires

Centre d'art

6 juin 2003 - 30 septembre 2003

On entre dans l'exposition *Colocataires*, organisée au centre d'art contemporain de Castres, comme on pénètre à l'intérieur d'une demeure privée, en traversant une manière de vestibule qui donne accès à un salon au fond duquel on devine d'autres salles qui se profilent, en enfilade. On se pose cette question lorsqu'on découvre un espace qui n'est pas le sien et dont la singularité nous retient, nous atteint : qui a fait l'aménagement ? Mais ici cette question se double immédiatement d'une autre, certainement plus difficile à résoudre : quelle différence y a-t-il entre une œuvre d'art qui prend la forme d'une photo de Jean-Marc Bustamante accrochée sur un mur recouvert d'un papier peint de Stéphane Magnin, et une décoration intérieure de mauvais goût ?

Cette exposition conçue par Pascal Pinaud sur une invitation de Marie-Françoise Lallemand, responsable du centre d'art, pourrait se résumer à cette interrogation, dont les montages d'œuvres réalisés dans les salles sont l'exploration souvent brillante. Réunissant une dizaine d'artistes (dont, en plus de ceux déjà cités, Sandra D. Lecoq, Pascal Broccolichi, John M.

Armleder, Mathieu Mercier, Jacques Julien, Richard Fauguet, Daniel Schlier), elle s'attache à tester la tenue des œuvres en les mettant volontairement ensemble, c'est-à-dire en les exposant à des chocs, à des relations, à des cohabitations a priori peu évidentes qui construisent un espace souvent saturé et cependant fluide, jamais violenté. Ainsi, sur un autre mur de l'exposition, un papier peint de Magnin (une série de cercles concentriques de couleur vive dessinant des manières de cibles) se termine par une plinthe en tissu tressé de Sandra D. Lecoq, aux couleurs elles aussi très appuyées, alors que sur le même mur est accrochée une photographie de désert de Pascal Broccolichi, auteur d'une pièce sonore remarquable, présentée dans un mobilier qui ne l'est pas moins, dans la grande salle du centre d'art. Rien a priori ne justifie ces rapprochements et pourtant, lorsqu'ils ont lieu, ils inventent une circulation visuelle savante sans être arrogante, nourrie par une attention aiguë portée au lieu et à la façon de le visiter. La réponse à la question posée pourrait donc être celle-ci : la différence entre une œuvre d'art – même collective – et une décoration intérieure de mauvais goût, passe par la force assumée de l'intention qui relie les œuvres entre elles et au lieu. Dans le premier cas, une sorte d'affirmation souvent non autoritaire pose sa santé dans l'espace, explore des contiguités qu'elle découvre en poussant plus loin encore sa fréquentation des œuvres, la complicité qu'elle peut nourrir à leur égard, laquelle, seule, peut ménager la possibilité de surprises. À l'opposé, la décoration défailante résulte bien souvent d'un rapport anémié entretenu par les objets entre eux, d'une relation innocente qui ne sait pas qu'elle ne sait pas, et qui pâtit de son défaut d'aboutissement ou de fréquentation de l'espace.

Thierry Davila

## ARTS & EXPOS

### PASCAL BROCCOLICHI : DIAL-O-MAP 25°

JUSQU'AU 2 OCTOBRE

On reproche souvent aux amateurs d'art contemporain d'apprécier les œuvres avec leurs oreilles plus qu'avec leur regard. Voilà une occasion supplémentaire et justifiée : l'artiste Pascal Broccolichi use de toutes les ressources de la technologie – capteurs, micros, filtres divers – pour attraper la rumeur du monde. Deux ans durant, il a enregistré les vibrations, les bruissements de l'énorme et vieil entrepôt qui abrite le musée d'art contemporain. La leçon des sons est restituée dans la grande nef, architecturée grâce à un dispositif d'acier et de toile synthétique, incliné à 25°, impénétrable, mais dont l'acoustique étudiée agit comme une immense caisse de résonance et restitue la mémoire auditive des lieux. **BORDEAUX – CAPC, Musée d'art contemporain, 7 rue Ferrère.**  
Tél. : 05-56-00-81-50. Tous les

## Transcription écrite d'une intervention lors du symposium Locus Sonus

Publication : le 29 Novembre 2005

Source : [www.transcultures.net](http://www.transcultures.net)

Bastien Gallet vient de publier un petit essai « Composer des étendues » (publié par l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Genève) dans lequel il s'interroge sur les spécificités de l'art de l'installation sonore. Il est revenu, le 22 novembre 05, lors de son intervention au symposium Locus Sonus à l'Ecole d'Art Supérieure d'Aix-en-Provence, sur les rapports entre son et architecture, entre « étendue » et « lieu ». Nous publions ici la transcription de cette contribution personnelle susceptible d'éclairer cette notion encore floue d'installation sonore.

On ne peut poser la question des rapports entre espace et musique qu'en éliminant la notion d'espace, une notion ambiguë (notre notion du sonore n'étant de fait qu'un quasi espace imaginée). Il faudrait donc aborder la question de l'installation sonore en éliminant ce paramètre ou en le désignant autrement. Quand on entend un son, on entend toujours un mixte : le son déterminé par ses sources et le source tel qu'il est répercuté, filtré par le lieu dans lequel on l'entend. On entend jamais un son sans entendre le lieu dans lequel il a été émis. Il faut distinguer ces composantes : l'une est sonore, l'autre architecturale. La première serait une « étendue » (elle dépend de l'aspect spatial du son en tant que tel), la seconde, un « lieu » (l'acoustique du lieu dépendant du volume, de la forme et du matériau constituant). Les musiciens proposent des « étendues » et les architectes des « lieux ». Les compositeurs ne composent pas sans avoir une idée générique du lieu dans lequel la pièce sera jouée (et pareil pour les architectes). J'appelle ce type de rapport musique-architecture, un « état de lieu ». L'opéra par exemple est un « état de lieu » déterminant un rapport précis entre le type de lieu et la musique qui y est jouée, avec aussi une dimension sociale et politique. On pourrait aussi parler de la musique d'église, du concert de musique de chambre, un état de lieu entre espace public et privé (au 17ème siècle, on joue de la musique de chambre chez soi). Il y a des grands types d'état de lieu avec des types de rapports différents entre musique et architecture ; ils constituent des horizons -contraintes- entre les pratiques musicales et architecturales. Par exemple, quand Helmut Lancheman compose « La petite fille aux allumettes » avec des interprètes dispersées, il remet en cause le mode classique et pose des contraintes. Bien avant, des compositeurs ont réalisé des pièces pour invoquer un nouveau type de rapport et un nouveau type de lieux avec un espace multi-polaire et modulable. Ce type de vœux a été stigmatisé dans les années 50. Stockhausen décrit dans un article célèbre les différents réquisits qu'il applique aux lieux qui peuvent accueillir certaines de ses oeuvres tels « Gruppen » (il y parle, entre autres, d'espaces circulaires ou carrés, pas d'estrades fixes mais d'espaces mobiles, d'organisation des sièges à volonté, de niches dans les murs). A peu de chose près, on se rend compte qu'on a presque la disposition de la Cité de la musique qui, en fait, ne propose cet espace que pour 10 d'oeuvres (la majorité sont diffusées à l'italienne). Peu d'auditoriums répondent à ces critères là. Malgré la volonté de compositeurs et d'écritures singulières, la rigidité des orchestres et l'inertie des concerts et des festivals font que ce type de rapports entre architecture et musique n'ont guère évolué.

Ce qui fait la spécificité de cet art sonore n'est pas tant de produire des sons mais de composer des états de lieux avec des rapports spécifiques. A la différence d'oeuvres conçues pour pouvoir voyagé. Il y a des exceptions, par exemple l'opéra « Prometeo » de Luigi Nono pour lequel Renzo Piano a créé un lieu spécifique. Je pense surtout à la série des oeuvres « Chroma » de Rebecca Saunders, la seule oeuvre de musique écrite dont le but avoué est de composer un état de lieu. Elle est partie d'une série de fragments, avec des partitions écrites pour un groupe instrumental (percussions, piano, guitare électronique, trompette,...). A chaque lieu différent, la compositrice anglaise va disposer ces différents groupes instrumentaux et modifier la durée de leur intervention. Trois lieux ont été à ce jour investis à Londres (le hall des Turbines de la Tate Gallery), à Paris et à Genève. Ces lieux n'étant pas prévus pour le concert, l'artiste peut jouer des propriétés acoustiques du lieu. Ce qu'on entend n'est ni l'oeuvre ni le lieu mais entre les deux, un état de lieux.

Les « sound artistes » composent en fonction des lieux, à chaque fois, des sons différents, des durées différents, des volumes différentes, etc. Cette manière de définir les installations sonores exclue nombre d'oeuvres définies comme tels, ce ne sont que des diffusions plutôt dans la lignée de l'électro-acoustique, se contentant de « poser » des sons dans un lieu et pas de les « installer ». Les véritables installations sonores sont assez rares. Citons « I'm sitting in a room » d'Alvin Lucier, « Eigen-State and displacement » de Toshiya Tsunoda qui a produit des sons opposés à Kobe (l'installation sonore annulant, dans ce cas, les sons standardisés), les oeuvres de Brandon Labelle ou encore la récente installation « Dial-O-Map25° » de Pascal Broccolihi au CAPC. Robin Minard a réalisé une belle installation « Stationen » à Berlin dans un escalier (5 microphones installés dehors dans une arche ouverte dans les ruines du clocher d'une église, afin de capter les sons environnant, l'utilisation de hauts parleurs variés dans l'escalier, des hauts parleurs placés hors de vue,...). Ces différentes couches ne se recouvrent pas mais restent en grande partie transparente les uns par rapport aux autres. Chaque couche produit un état de lieu original et il faut toutes ces couches pour que les sons remplissent le lieu et actualisent l'architecture. Il y a tout un jeu très fin sur la manière dont on peut percevoir l'espace acoustique. « Stationen » serait une variation sur un état de lieu, celui naturel de l'église. On peut comprendre la présentation que fait Minard de cette installation dans le catalogue pour récuser l'opposition entre le sonore et l'architecture ; la musique devient intégralement architecture et vice versa, ce qu'on retrouve peut être dans l'installation de Pascal Broccolihi. On y entend le son à travers le lieu et vice versa, de manière très concrète.

Il faudrait aussi distinguer ce qui relève de l'acoustique à ce qui relève de l'environnement.

On peut remonter à la tradition de la musique ambiante, de Satie à Eno. De toute manière, le lieu apparaît de manière plus complexe que ce qu'on peut imaginer au départ. L'artiste sonore travaille sur ces sons soit en les révélant, les opposant ou encore en les faisant disparaître. Robin Minard fait disparaître les murs y installant une sorte d'« enduis sonore » tandis que Pascal Broccolihi révèle dans « Dial-O-Map25° » tous les sons du lieu. Chez Minard, il y a cette idée que d'autres sons vont intervenir en fonction des propriétés acoustiques du lieu. Pascal joue dans son installation d'un leurre : les groupes de son reconnaissables à l'oreille n'étaient pas diffusés là où on les aurait imaginé, afin de déplacer le centre d'intérêt. On ne peut pas faire ce type d'installation si on n'a pas une connaissance intime du lieu dans lequel elle se crée. C'est aussi pour cela qu'on a la plupart du temps affaire à des diffusions car soit les artistes n'ont pas le temps ou la possibilité de travailler sur le lieu, soit ils n'ont pas une personnalité assez forte pour le faire. Revenons à Bach qui a composé des bases de fugue très rapides dans l'église Saint-Thomas de Leipzig avec un temps de réverbération très bref. Hors si on les joue dans de plus grandes églises (ce qui arrive souvent), le tempo change et l'intention de l'oeuvre initiale n'est pas respecté. On pourrait aussi parler, dans ce cadre de réflexion sur ce type d'installation, des médias de diffusion et de transmission du son mais ce sera pour une autre fois.



# CitySonics

## Parcours d'Art sonore à Mons

### 23.06 > 30.07.06 - divers lieux à Mons (+Lille, Bruxelles et Avignon)

Avec City Sonics, Transcultures et la Ville de Mons proposent depuis l'été 2003 à Mons un itinéraire sonore singulier dans l'espace de la cité avec des installations, des salons d'écoute, des performances, des concerts, des ateliers et des rencontres mettant en espace des sons, des paroles, des images et des musiques de manière prospective, ludique et nomade. Festival de création dédié à l'art audio dans ses diverses formes et pratiques in situ, City Sonics regroupe des artistes belges et internationaux issus de différentes disciplines (arts plastiques, vidéo, musique, architecture, arts numériques, création radiophonique...) avec le son en trait d'union dynamique. Les artistes à ce jour pour l'édition 2006: Pierre Belouin (F), Nicolas Bralet (F), Pascal Broccolichi (F), Régis Cotentin (F), Pierre-Laurent Cassière (F), Alexis Destoop + Eavesdropper (B), Etudiant ESAPV (B) et de la Cambre (B), Guy-Marc Hinant (B), Kingsley N.G (Hong Kong/Can), LAB[au] (B), Alexander Mac Sween (Can), Peter Maschke (A) + Geert Feystons + Frederik De Wilde (B), François Martig (B), Oblaat (Japon), Off the Sky (EU), Optical Sound (F), Jérôme Poret (F), François Cys + Eric Van Osselaer (B), Josep Maria Balanya (Es), Bertrand Lamarche (F), Poésie/nuît (F), Temla Rice (Lu), Yann Rocher (F), Senson (design sonore, F), Lydwine Van Der Hulst (NL).

Une série de performances, concerts (en collaboration avec le Festival au Carré et Musiques Nouvelles), salons d'écoute et d'ateliers (Radio web et performance audio-web) (en collaboration avec le CeCN) ponctuent le festival avec Jean-Paul Dessy (Musiques Nouvelles) versus Fennesz (électroniques et guitare) et un environnement vidéo de Gustav Deutsch (Aut) avec en première partie, une performance audio-vidéo Oblaat (Japon) (ouverture le 22 juin au théâtre le Manège), performances dans la cadre de la Fête de la Musique les 22 et 23/6 avec Josep Maria Balanya (Es), des étudiants de l'ESAPV, Eric Van Osselaer + François Cys, Alexander Mac Sween (Ca), Optical Sound (salon d'écoute), LAB[au] (B)... le 2 juillet paysages électroniques avec des concerts d'Avia Gardner (Canada) et d'Off the Sky (EU) au Festival au Carré, le 21 juillet, salon d'écoute Arte Radio + diverses performances audio-vidéo sur le site des anciens Abattoirs de Mons (Arythmetyk, Busexperience, Koz, fazl,... + Régis Cotentin versus Amute au frigo).

Une attention particulière sera portée sur les jeunes talents et l'émulation pour le développement des pratiques sonores avec un pôle « émergences sonores » dans la margin' halle de la Maison Folie (sélection étudiants de l'ESAPV - Mons et de la Cambre- Bruxelles), l'accueil des étudiants et professeurs/artistes de Locus Sonus (Master d' Art Sonore Ecole d'art d'Aix en Provence, école d'art de Nice la Villa Arson) et d'étudiants du Studio des Arts Contemporains le Fresnoy (Tourcoing).

Les lieux de City Sonics 2006 : Les Anciens Abattoirs (Grande Halle et Frigo), la salle Saint-Georges, la Médiathèque, la Machine à eau, la Maison Folie, les ateliers de la FUCAM, la TREA galerie, la galerie du Dragon.

City Sonics et Musiques Nouvelles ont également, en juin, 2 cartes blanches au Palais des Beaux-Arts de Lille (21 juin : Fennesz (Aut) versus Jean-Paul Dessy + vidéo de Gustav Deutsch et 25 juin : aMute (B) + Mitchell Akyama (Ca) versus Ensemble Musiques Nouvelles (B) : soundtrack live de La Passion Jeanne d'Arc de Dreyer). City Sonics collabore avec le XLCC (Commune d'Ixelles) et Great Share pour une série de concerts électroniques et de performances à la Chapelle de Bondaal du 1er au 4 juillet.

Pour la première fois, City Sonics est invité au Festival off d'Avignon (du 6 au 27 juillet) : massages sonores d'Isa Belle (B/F), 2 performances danse/son de Bud Blumenthal, La sonde de Christophe Bailleau (B) + Martine Viale (Ca), installations sonores de Jérôme Deuson (B) et vidéos de Régis Cotentin (F), navette sonorisée par Paradise Now (B).

En prologue de City Sonics, est présentée l'exposition interactive du collectif d'architectes et concepteurs multimédia LAB[au] (B) Liquid Space au Frigo (aile droite du site des Anciens Abattoirs, destiné à accueillir une programmation image-son à l'année), du 28 avril au 23 juin 2006 (+ performance multimédia en clôture de l'exposition 23/6).

Commissaire artistique : Philippe Franck (Transcultures) Organisation : Transcultures + Service Culturel de la Ville de Mons Co-production : Communauté française Wallonie-Bruxelles, Ville de Mons, CeCN, Technocité, Transcultures En partenariat avec La Maison Folie/le manège.mons, Musiques Nouvelles/le manège.mons, Palais des Beaux Arts de Lille, La Manufacture/Scènes contemporaines, Ambassade de France en Belgique, Délégation générale du Québec, AWEX, ESAPV, La Cambre, Studio des Arts Contemporains le Fresnoy, Locus Sonus, Manufactor.

Ouvert du mardi au dimanche de 12h à 18h. Entrée gratuite au parcours. Vernissage : 22/06 dès 18h

Info > Transcultures : +32 (0) 2 544 08 77 Service culturel Ville de Mons > + 32 (0)65 335580

Info : [www.citysonics.be](http://www.citysonics.be) [www.mons.be](http://www.mons.be)

Contact média : Anne-Laure Chamboissier [annelaurecham@hotmail.com](mailto:annelaurecham@hotmail.com) +32 (0) 479 35 38 28

#### Sonotubes, 2006

En déplaçant dans l'espace d'exposition, les principes usuels de certaines lois acoustiques et leurs champs d'application technologique, cette œuvre 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 ».

## L'écoute comme alternative du corps regardeur

Texte de Jérôme Poret, *M mouvement l'indisciplinaire des arts vivants* > 42 janvier - mars 2007

De par la nature même du magazine qui propose différents points de vues sur les arts vivants, je voulais m'attacher, pour cet article, à dépeindre plusieurs formes d'art sonore, en prenant en compte le travail de quatre artistes : Pascal Broccolichi, Luc Kerléo, Dominique Petitgand et Cédric Pigot, que je prends comme exemple en les citant, trop brièvement hélas, pour tenter de cerner leur préoccupation commune, celle de la place du spectateur, à la fois auditeur et visiteur dans leurs travaux respectifs. J'ai opté pour une approche définie par Michael Fried en 1967 avec un texte consacré à la place du spectateur dans l'Art Minimal, « Art in Objecthood » (1). Avec cet exemple, j'entends avant tout donner des clés permettant de saisir des environnements et des attitudes artistiques sonores proches des problématiques du mouvement susdit.

Michael Fried, dans ce texte, le décrit comme un Art qui érige la forme en propriété fondamentale des objets (2), voire comme objet à part entière. La théâtralité est de ce mode d'appréhension que défend Robert Morris dans le texte de Michael Fried « L'expérience de l'art littéraliste (3) est celle d'un objet placé dans une situation qui par définition inclut le spectateur. Les meilleurs des œuvres nouvelles dégagent les relations de l'œuvre et les rendent dépendantes de l'espace, de la lumière et du champ visuel du spectateur; l'objet devient une des données de cette esthétique. Il devient plus réfléchissant puisque la conscience que l'on a d'exister dans le même espace que l'œuvre est présente ».

Cela crée une présence qui a recourt à une dimension où l'échelle est un rapport au corps, celui du spectateur (Dominique Petitgand). Elle peut être une forme pleine comprenant différents paramètres, tel que le lieu qui devient le creux résonateur de l'objet sonore (Pascal Broccolichi). On peut aussi parler d'absorption du spectateur dans l'œuvre elle-même (Cédric Pigot). En effet, l'espace et le temps sont autant de vides et de pleins qui créent un environnement de formes en creux laissant raisonner la place de celui-ci (l'objet sonore ?). On dit aussi d'une œuvre qu'elle a une présence lorsqu'elle exige d'être prise en considération, d'être prise au sérieux par celui qui la regarde (Luc Kerléo), qu'elle soit envisagée dans sa perspective d'écoute.

Il suffit, pour satisfaire à cette exigence, que le spectateur (auditeur) en soit conscient et agisse, pour ainsi dire, en conséquence. Il sait qu'il se trouve dans un rapport déterminé mais ouvert dans les registres de forme d'écoute qui lui sont proposés. Les situations de l'expérience peuvent s'affranchir totalement des lieux d'art, elle peut être prendre place ailleurs, sur une friche industrielle, un terrain abandonné, un gymnase, une salle de concert ou encore une salle de cinéma. Tout se passe de façon à révéler le caractère théâtral des lieux d'art, mais en considérant l'absence de l'objet, c'est-à-dire une sorte d'absence de l'art, ce qui rend l'expérience du spectateur pleine mais pas complètement assouvie. Un autre acte doit se jouer: Le temps devient une dimension ajoutée à son expérience et fait partie du dispositif artificiel à construire. L'expérience d'une œuvre se situe obligatoirement dans le temps, le spectateur crée son propre temps de l'expérience, l'art reprend son sens (4). Ce n'est pas fondamentalement une question d'idéologie et de programme, pour reprendre les termes de Michael Fried sur l'objectivité de l'art minimal, mais d'expérience, de conviction et de sensibilité.

Le son comme présence :

Dominique Petitgand/à propos de voix blanche. (5)

Ce qu'il y a en nous (la vie bouleversante) utilise le corps et s'exprime par la voix blanche. Ce qui se joue en nous, nous ronge ou nous inquiète, n'apparaît pas dans les mots et blanchit la voix. La voix blanche, c'est parler sans mettre de forme, dire sans penser à la façon dont on dit ce qu'on dit, quand ce qui sort, sort de la bouche sans passer par la case "interprétation". La voix blanche, c'est la voix de l'après, après l'émotion extrême, quand on n'est plus (apparemment) dans la formulation mais en connexion avec soi-même. C'est la sérénité retrouvée d'après choc, la voix totalement portée par une frayeur qui s'est apaisée, la tranquillité intérieure quand on a frôlé le chaos. C'est le contraste entre un bouleversement terrible et cette sérénité apparente. C'est la non-panique (on pourrait choisir la panique, on choisit la voix blanche). Quand quelque chose en nous prend le dessus, se saisit des manettes, temporise et dirige notre expression (en pilotage automatique), les mots qui viennent sont les plus justes, et la voix est blanche. La voix blanche est une forme. C'est principalement la forme que je travaille (mes pièces sont des armoires à voix blanches). La voix blanche peut-être enregistrée, stoppée, reprise, et creusée par les silences.

La voix blanche est accidentée, elle n'est pas monocorde ou atonale, elle n'exclut pas le chant, le rire, le relief des phrases, l'expression. Entendue, elle rend tout potentiellement tragique ou étrange, en tous cas inconfortable parce qu'indéfini et tremblant.

Le son comme métastructure :

Pascal Broccolichi extrait d'un interviewé avec Thierry Davila pour son exposition au CAPC Dial-O-Map 25°(6)

(...) 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.

(...) 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 contourne 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. (...)

(...) sur les prises de son, on pouvait clairement reconnaître la structure des entrepôts comme un immense résonateur sensible aux moindres bruits qui se propageaient dehors, de proche en proche (...); le silence relatif de la nef est aussi ce puissant révélateur qui devrait en principe contribuer à un état de vigilance auditive semblable.

Le son comme environnement :

Cédric Pigot (7)

J'ai rarement fixé ma musique sur disque car toute la dimension physique qui est très importante lors de mes performances disparaît. Je crois que l'espace que j'essaye de rendre compte et de révéler lors d'un concert doit s'exprimer autrement sur un support. Je travaille d'ailleurs à ça en ce moment.

J'ai présenté très vite mes travaux sonores en live, abstraits, libres. J'avais viré la galerie et continuais de créer. L'intérêt du travail sonore non "spécialement musical" est qu'il me permet de créer des univers en direct, en adéquation avec le lieu, le temps où il s'effectue. C'est aussi pour ça qu'il a fallu que certaines conditions s'inventent, pour que ces live puissent avoir lieu, que ces sonorités puissent exister: Rien n'était réellement acquis et ça ne l'est toujours pas, que ce soit les sound-system, la nuit, le matin, dans des usines, dehors en pleine nature...

Extrait d'un courriel de Magalie Darriaux sur l'installation réalisé avec Cédric Pigot "Rubber" (8)

La Thaïlande est le premier producteur au monde de caoutchouc et nous avons choisi d'expérimenter cette matière. Plus que de la sculpture, nous voulions travailler sur une spatialisation, des proportions, une mise en avant du vide. Sachant que nous pouvions travailler dans la galerie une semaine avant notre vernissage, nous voulions que cette pièce se construise dans l'ici et maintenant en total impro... un peu comme les live de Cédric. Il ne faut pas minimiser ici l'aspect performatif, la sculpture pèse en tout 5 tonnes. Nous avons donc opté pour une structure modulable pour avoir le plaisir de travailler la forme ensemble : des blocks de caoutchouc de 30x30x5cm. La sculpture était totalement en équilibre, et on pouvait la voir trembler quand quelqu'un passait à coté. Le contraste entre le poids de cette masse dégoulinante de noir et finalement sa fragilité était touchante dans son agonie. Ce que cette masse mettait en évidence c'était une proportion étrange, une géométrie fantastique défiant les lois de la mécanique. Nous voulions totalement inclure le public à l'installation et nous avons adjoint à la sculpture deux installations sonores. Le mur est un classique du vingtième siècle ! mais le nôtre est un mur mutant, rien n'est droit, les piles de blocks forment des langues qui viennent lécher le visage du passant. C'est un mur malade, d'ailleurs il pue.

Le son comme disposition d'écoute :

Luc Kerléo au travers de son site et de ses textes compilés appelés Chambre de distorsion bande-son et lieu. (9)

Dans mes pièces sur bandes, le rapport au lieu est très fort, tout aussi fort que dans des lieux de type salle d'exposition. Pourtant une bande son existant sous forme de multiple et diffusable en diverses situations et par diverses personnes n'est pas objectivement en soi un lieu. Mais ici c'est l'écoute, le fait d'écouter, le vécu de l'écoute, qui produit le lieu. Nous sommes ici dans une situation où c'est l'expérience concrète quotidienne du visiteur qui est sollicitée. Le développement de la piste son en lui-même est simple : un bruit dont la décantation laisse progressivement entendre de quoi, de quels sons et sur quel principe, il est constitué. Plusieurs bandes sont réalisées sur le même schéma et diffusées bout à bout en continu par un petit système d'écoute stéréophonique, dans une zone très réduite d'un couloir de l'exposition. L'occupation spatiale de la pièce dans l'exposition tire parti de la présence du visiteur dans le lieu et de la présence résiduelle de son écoute. Chaque piste son développe l'ensemble de son processus dans une durée de deux à trois minutes. Ainsi, lorsqu'il déambule dans le reste de l'exposition, hors du champ de la stéréophonie, le visiteur a en bruit de fond une trace du développement temporel des bandes. Une écoute rapprochée, qu'il peut choisir d'accomplir ou non en se plaçant entre les deux enceintes, lui donnera alors les détails relatifs à l'impression qu'il avait dans une relation lointaine à ce qu'il entendait. Il pourra alors entendre le passage d'une masse sonore artificielle à des sons issus de notre expérience acoustique quotidienne, ainsi que le processus de ce passage. Chaque piste se comporte comme un volume compact constitué d'une surface plane pliée sur elle-même et qui se déplie progressivement jusqu'à la fin de la piste. On se retrouve donc dans un premier temps face à une forme explicitement artificielle, puis face à une forme en train de se faire, et enfin face à un simple cliché sonore d'une situation acoustique courante, quelque chose que chacun a pu entendre par ailleurs dans telle ou telle situation de la vie quotidienne.

(1) Objecthood pour « Objectité », terme proposé par Thierry de Duve, dans « Performance ici et maintenant », aux éditions de la Différence, 1987

(2) l'objet en tant qu'une œuvre qui serait le plus possible une chose spécifique ou un ensemble unis

tel qu'il est formulé dans « Specific Objects » de Robert Morris dans un texte publié dans Art Forum en février 1966 et octobre 1966

(3) « Notes on sculpture », les textes cités sont traduits dans leurs intégralités dans « Regards sur l'art américain des années soixante », Editions Territoires, Paris, 1979

(4) Morris et Judd op.cit

(5) Dial-O-Map25°. Capc Musée de Bordeaux Entretien, Thierry Davila-Pascal Broccolichi. Le catalogue présente l'installation sonore et l'ensemble du travail de Pascal Broccolichi.

(6) extrait de textes de «Notes» pour un catalogue à paraître en 2007

(7) [www.lo-moth.com](http://www.lo-moth.com)

(8) La pièce RUBBER et les deux installations sonores HUNDRED et INTERNATIONAL CONFERENCE ont été conçues pour le festival d'art contemporain de Bangkok à la 100 Tonson Gallery, 2005

(9) <http://luc.kerleo.free.fr>

## CELLULE EXOPHONIQUE AI 39

*«Dans mes propres œuvres, ces masses organisées de sons évoluent les unes contre les autres, modifiant ainsi leur rayonnement et leur volume sonore. Je recherche, dans la projection du son, la qualité d'une troisième dimension dans laquelle les rayonnements sonores ressemblent aux rayons de lumière balayés par un projecteur... un prolongement, un voyage dans l'espace».*

Edgar Varèse

Pascal Broccolichi appartient à cette (trop rare) famille d'artistes dont les œuvres sont entièrement redevables de l'effet qu'elles produisent à leur structure interne, à la relation entre leurs éléments à la fois sonores et visuels. Et comme ces œuvres se laissent bien souvent percevoir en dehors du cadre de leur genèse, cet état de fait tend à se renforcer: Du coup, toute interprétation ou toute analyse ne saurait sérieusement s'animer en l'absence d'un caractère d'immanence (bien sûr corrélatif à celui de transcendance) car, précisément, il convient de se livrer à ces œuvres, en empruntant leurs voies, en succombant à leurs principes et conventions internes (voire endogènes), sans égard à tout savoir extérieur. Il convient d'abord de s'y aventurer de manière intuitive, empirique, presque phénoménale, et s'abandonner ensuite à leur réalité telle qu'elle se présente à nous dans les apparences d'une expérience immédiate. Notre saisie de ces apparences représente ainsi le moyen d'accès originel, fondamental, à la réalité même de ces œuvres dont, on ne le répètera jamais assez, la durée constitue la pierre angulaire. Car oui, les œuvres de Pascal Broccolichi – de Raccorama 4 à Cellule Exophonique AI 38 en passant par Cellule Isophonique AI 37 – n'ont de sens que si nous nous soumettons à l'étendue temporelle forcément inhérente à l'écoute des sons. Mais chez Broccolichi, pour paraphraser Hegel, le son, cet élément plein d'âme et de vie, s'affranchit de l'étendue, affecte des différences de qualité comme de quantité, et se précipite dans sa course rapide à travers un temps parfois indéfini. Aussi notre rapport à ses pièces, qui exclut donc toute passivité contemplative, suppose un comportement déambulatoire (souvenons-nous, par exemple, de l'installation Lecsonic 100/150 à la Galerie des Grands Bains Douches de la Plaine à Marseille), la quasi-exploration d'un espace-temps, d'une sorte de milieu à quatre dimensions où la quatrième, en l'occurrence, serait le temps nécessaire à déterminer la condition du phénomène.

Pourtant, à y regarder de plus près, Broccolichi met en œuvre des conceptions de la spatialité et de la temporalité qui rompent avec nos conceptions de l'espace perçu et du temps vécu; d'ailleurs, le titre Cellule Exophonique AI 39 du travail présenté au Musée Ziem semble en attester. En effet, le préfixe «Exo» («au-dehors») du néologisme «Exophonique» peut laisser croire que le son – de son émission, de sa transmission à sa perception – se situe en un autre lieu, au-delà de la cellule («la chambre») qui, d'ordinaire, isole ce qu'elle enferme. Mais, peut-être aussi, ce son se trouve-t-il au-delà de ce qu'il est vraiment. A priori, cette sonorité évoque le passage d'un avion, un long-courrier Airbus ou Boeing, à très haute altitude, au-dessus de notre tête. C'est l'effet produit par un souffle de basse fréquence enrichi de distorsion et de flange. A posteriori, après les quelques instants d'écoute nécessaires à l'avènement du travail, il devient possible de reconnaître des harmoniques, et parfois même des mélodies. Donc, il ne s'agirait peut-être pas d'engins stratosphériques enregistrés du sol mais, pourquoi pas, des samples de pièces pour violes de François Couperin et de Marin Marais qui, par une mécanique de transformation, se seraient réincarnées en «variations aériennes», en thèmes courts comme des fugues, d'une durée de trois minutes (le temps qu'il faut, en moyenne, à un avion pour nous survoler). On le sait, depuis 1996, Pascal Broccolichi s'intéresse aux thèses sur les principes de la proportion harmonique de Jean-Philippe Rameau selon qui la formation et la succession des accords sonores se construisent sur des combinaisons d'éléments non apparents. Dans Cellule Exophonique AI 39 (comme dans certaines de ses autres propositions), l'artiste détourne et pervertit la matière acoustique, il la triture habilement jusqu'à brouiller notre sens de la perception, jusqu'à déstabiliser nos fidèles conceptions auditives auxquelles, il faut le reconnaître, nous accordons une confiance des plus instinctives. Au fond, ici, ce que j'écoute n'est absolument pas ce que j'entends – et Broccolichi, au passage, me rappelle aussi que je devrais me méfier de ce que je veux bien écouter –. Mieux, il nous rappelle qu'il n'existe pas de point de vue sonore objectif, qu'il n'y a pas de localisation idéale dans l'espace, pour saisir normalement le panorama acoustique qui nous est présenté, puisqu'il nous en chasse aussitôt par la puissance excessive d'un éclairage froid. Ainsi, contrairement à Cellule Isophonique AI 37, l'espace de la Cellule Exophonique AI 39 nous est accessible; nous pouvons pénétrer à l'intérieur du lieu nu et immaculé pour tenter – malgré une incommodante lumière – d'y ressentir durablement les effets du son et d'y reconnaître, tracée sur les murs, la sibylline présence des cryptogrammes (par ailleurs imprimés sur le carton d'invitation autocollant reçu quelques jours plus tôt) qu'il serait vain d'interpréter et sans doute inutile d'expliquer: Hiéroglyphes, signes cabalistiques, tags ou emblèmes, peu importe car, comme le souligne Hegel, «à l'aspect d'un symbole, on peut se demander si c'est réellement un symbole ou non; ensuite, en supposant qu'il en soit ainsi, quelle est, entre toutes les significations qu'un symbole peut renfermer, celle qui est véritablement la sienne. Or, souvent, le rapport entre le signe et la chose signifiée peut être fort éloigné». Et Broccolichi sait bien que le cryptogramme, à la manière du symbole, est une chose sensible qui représente une idée, mais d'une façon équivoque qui marque l'équivoque de l'idée elle-même. La nature du cryptogramme paraît donc identique à celle du son: une énigme. Au fond, le lieu de ce travail s'invente dans le mystère (car il n'y a jamais rien d'explicite, rien de déterminé). Il reproduit même, dans une certaine mesure, le mystère platonicien de la Caverne. Cellule Exophonique AI 39 est une salle déserte mais non vide puisqu'elle abrite des sons. Exagérément éclairée, son intensité lumineuse peut, en conséquence, nous contraindre à fermer les yeux ou à se les protéger (pour, éventuellement, nous concentrer exclusivement sur les sons en question). Nous sommes provisoirement dans le monde du soleil, loin des ombres visibles du fond de la grotte, loin des ombres qui peuplent notre quotidien, loin de l'univers des suppositions et des illusions (vers lequel, de toute façon, nous allons retourner). Nous sommes dans le territoire du vrai, du réel et, pourtant, nous ne pouvons physiquement pas y rester sans se couvrir le regard et ouïr des sons chimériques. Nous sommes alors au cœur de nous-mêmes, incapables en définitive de distinguer le probable de son contraire, assésés par la confusion et parfaitement désorientés. Il demeure aussi embarrassant de passer des ténèbres à la lumière que l'inverse: «Pour peu qu'on fût intelligent, on se rappellerait qu'il y a deux espèces de trouble pour la vue, et provenant de deux espèces de cause, et de son passage de la lumière à l'obscurité, et de celui de l'obscurité à la lumière. Si l'on admet que cela a lieu identiquement dans le cas aussi de l'âme, alors, quand on verra une âme se troubler et être impuissante à considérer quelque chose, on ne se mettra pas à rire sans réflexion, mais on examinera si c'est le défaut d'accoutumance qui l'obscurcit parce qu'elle vient d'une existence plus lumineuse; ou bien si, allant d'une ignorance plus grande vers une plus grande luminosité, elle a été remplie d'éblouissement, par l'excès même de la clarté. Dans ces conditions, l'une serait louée, certes, du bonheur de son état, de celui de son existence, tandis qu'on aurait pitié de l'autre; et, si l'on avait envie de rire d'elle, il y aurait au rire de ce rieur moins de ridicule qu'à celui dont serait l'objet une âme qui vient d'en haut, qui arrive de la lumière».

On l'aura compris, Pascal Broccolichi laisse entrevoir toute l'ambiguïté salvatrice d'un travail aux multiples ressorts. Il ruse avec notre capacité à percevoir des mondes auxquels notre présence est intégrée et que notre présence transforme (et réciproquement), malgré tout.

## Interview Thierry Davila / Pascal Broccolichi

Thierry Davila: Deserts occupy an important place in your life. You spend a lot of time crossing them, and recording the sounds that emanate from them. To me, your activity seems more and more like an enterprise of «desert invention». Could you explain why such places are physically and «auditorily» so significant for you, and how they link up with your work ?

Pascal Broccolichi: Preparing to enter a desert, working out the preliminaries – that's the kind of thing you can generally do with disconcerting ease. It's later; I think, in this kind of environment without any internal features, that you have to implement what might be called a route map, and build up a framework of investigation that's independent of any geographical approach – which is undoubtedly the most complex possible task, because you have to accept that the desert is its own transition space. In this kind of territory, everything's caught up in an intermediate time frame. Its outer boundaries are its only reference points; but they also give you abrupt notice, at a certain point, that your journey's at an end.

The desert's first of all an area that welds the body to movement. It then sets in motion a process of «incorporation», in which the unity of time and place is constantly called into question. And before lending itself to the work of invention that you mentioned, it's an environment without land – and that's always an incentive to set down markers.

The only bearings I can imagine being relevant to this kind of environment are «active listening and vision»: samples of auditory fragments; data that will afterwards serve as points on a sort of memory schema.

Apart from that, it has to be accepted that there's always a remarkably tentative apprehension. I wouldn't be able to describe it, but I'd certainly say it's situated well beyond what the most crushing boredom can usually produce. At this stage, the journey time deploys itself in such a broad relationship with the horizon that your reference points may end up in a state of contradiction.

For me, inventing the desert always means making sure that one of two values (the unity of place, and that of time) is not cancelled out in favour of the other.

The question remains: how can you make reliable observations, given that this superficial expanse has no polarity, no tangible depth; and that no high ground exists from which to look round ?

I think that at this point memory's the only form of mental projection – memory to be used in constructing a derivation environment that'll help me to imagine what I call the background. It's true that when I spend time crossing a desert, everything else gets put off till later.

TD: So it's in the desert that you discover – or rediscover – memory, which is one of the main things you use in your work ?

And is memory conceived of, explored and used as a means of survival, in both cases ?

PB: In order to answer your question, I'll have to make a long detour. In November 2002 we were planning a journey of around four thousand kilometres, from the territory of the Peuls to the north of the Tenere, on the Libyan border, taking with us all the equipment we needed for the topographical survey work we'd started some years earlier, in other desert regions. Here again, in this exercise of data collection, my only objective was to mark out and methodically stabilise our progress. It was a sort of sampling procedure based on a grid principle and a scale of selection. The intervals between reference points were pre-ordained in a sort of restrained, unhurried notation. And each itinerary could be only a transitory stage on the way to a choice of probable orientations.

Once again, the experience of this expedition, and the subsequent work, allowed me to see that these reference points, taken in places where no bearings existed, were simply useful in neutralising a certain number of phenomena that propagate even where they seem to appear out of nowhere.

In fact, most of these incongruous traces are imperceptible on the ground. They show up only gradually, as a result of lengthy analyses. And you can only do the analyses when you're back in the studio, far from the initial context.

The working environment takes something like the form of an atlas that retraces all the steps in the propagation of the phenomena encountered. Vanishing lines, rhythms and variations in density that progress over time give rise to operations of textural deformation, to the point of saturation. It's a new terrain in movement, which invents and modulates its own figures – a transduction site where listening and looking can carry out their work of projection. You probably realise that for me this phase, which gives the viewer an arrow of interpretation, is particularly important and delicate. If I pay so much attention to the topography, it's because, paradoxically, the atlas that I'm progressively putting together also entails a process of de-territorialisation. And this leads from the surface towards spaces in perpetual re-definition. It provides non-linear pathways in which situations lead into one another; whereas interpretation includes every imaginable context.

For me the particular «auditory expedition» in question was one of the most enigmatic fields of investigation I've experienced. It was also the real point of departure for an important work, since, as you're well aware, this was when our project for the exhibition at capMusée really took off. I always use the same method: antenna-receivers, a parabolic mike and a camera for recording and photographing each zone at regular, determinate time intervals that depend on the size of the region.

Having traversed certain parts of the world, and

attempted to measure them, I've noticed that these territories aren't the silent zones we generally imagine. Nor are they conventional landscapes of sound. The auditory trace is so unexpected that the duration of the listening always seems uninterrupted, as though condensed into a permanent state of attention. Sound seems to exist there only as a result of our presence. Everything takes place in the interior, as if in a zone of infinite thrust. It's perhaps this strong impression, this effect of acoustic displacement, that triggers what's called a survivalist reaction.

TD: In relation to the capc project and the architectural space it represents, how have you articulated your knowledge of deserts onto your auditory and volumetric approach to the Lainé warehouse?  
Do you see something like a desert there?

PB: I don't see the desert as a subject of work. The most it can do is to draw attention, at a given time, to a set of contextual pathways.  
So between the desert and capc, I don't see any inherent link, except for some effects of undulatory resonance such as you can find in any sort of environment.  
But since the complex surfaces of these apparently empty regions gave me access to fantastic worlds of experience, I thought that the structure of the building, seen as a network of possible itineraries, might allow me to establish resonances between a certain number of phenomena similar to those I observed during my journeys.  
I think the project for the sound installation *Dial-O-Map 25°* really started with a simple observation.  
When you arrive in capc's exhibition space through the main entrance, there's a powerful horizontal line, immediate and extremely dense, that you perceive as a deep substructure.  
This enigmatic, unfathomable presence is due to the powerful vertical pull of the central pillars and arches. In a huge empty volume of more than twenty-seven thousand cubic metres, these two lines of tension, on their own, combine geographical depth with the propagation time of the sound waves. And in the particular spatial context, sounds appear to separate out from their source just as quickly as they go off, deferred, along different pathways.  
There's one point that I think is essential – the work has to take into account both the configuration of the volume and the precise task of auditory acquisition that I generally carry out when I'm aiming to extend a field of exploration.  
So to begin with, I imagined dividing up this volume of air in a precise way, and mapping its acoustic itineraries. Using digital methods for handling structure and 3-D spatialisation, I rigorously traced out the zone that was to be occupied by the definitive form of the installation.  
Then came two years of preparatory work. I used ultra-low-frequency antenna-receivers and seismic sensors to make a

complete inventory of disturbances in the electrical grid and vibratory movements in the different parts of the building. During this period of investigation (which you yourself followed, of course), all my observations led me to believe there'd be a listening period that would allow the work to be conceptualised, like a laboratory created piece by piece for this exhibition space. More than an acoustic study of the building, an inventory of the vectors that propagated all the «residual sounds» was what helped me to gradually pin down the matrix of a large number of listening pathways.  
After carrying out auditory work in a desert region somewhere on the face of the planet, I always use the same filtering method to bring out the trajectories of resonance, from their points of transmission to the receptive layers of the structure.  
This «experimental theatre» gradually revealed a large collection of sophisticated immersive frequencies, rhythmic internal formulae, repetitive stases. Such material would be inaudible to the human ear without using a technique of introspection and sound capture.  
So far, the atlas of the exhibition space has unveiled a panorama of stratifications, zone by zone, without any limits of perspective. The various diffuse vibratory phenomena combine and intersect, from the foundations of the edifice to the loudspeakers in the setup, and the entire building plays the acoustic role of a wave bridge for the listener. It operates as a sort of overall energy, like an amplifier establishing a relationship of interpenetration with the flows of electromagnetic activity.

TD : A sound work by Max Neuhaus has been installed in the two staircases that link the ground level to the mezzanine. You naturally heard, and captured, this infrathin work during your investigations. And of course it'll continue to be projected into the space during your exhibition. It's very mineral, very geological – a work without beginning or end. *Dial-O-Map 25°*, on the other hand, will be «presented» over more than four months, which is a long time for an exhibition, but short by comparison to Neuhaus's work. You've had to fit into a dilated, but limited, time period in the construction of the project. How have you coped with this double temporal constraint – dilatation-concentration – in developing the auditory part of the project?

PB: It can of course be seen like that. A sound work is governed both by its emission time and the spatial context in which it's produced – I don't know of any that flout this rule. Even a work that only suggests a sound in a relatively conceptual form must set up a spatio-temporal relationship with the listener.  
Max Neuhaus's barely audible sound work has been in uninterrupted operation below the staircases that lead from the ground floor to the upper-level gallery since 1993. Like a white noise that lays out the whole spectrum of a sinusoidal

frequency in a single breath, his setup gives us a real three-dimensional listening experience. The only audible frontiers result from the progressive fading of the signal density as you move away from the work. Neuhaus demonstrates that sounds can reveal the environment that contains them, and at the same time lead a perfectly autonomous life. The infinite duration of the work gives it the value of a promise. With the acoustic and psychoacoustic rules that govern the construction of a sound setup, I'd say that in the first place, and before any question of time, it's distance that puts the viewer in contact with the work. And we might recall that it was Max Neuhaus who coined the expression «sound installation», back in the 1970s.

For the entire duration of the exhibition, my setup, which is designed as a real resonator, will frequent the neighbourhood of Neuhaus's sound work. But this will no doubt be more than a simple cohabitation. His work will mark his domination of the void much more intensely than mine, given that it'll continue operating for a lot longer. It's there for good, let's say.

And then I was also telling you about the background. I think that in the construction of *Dial-O-Map 25°*, for a start the method's in place, and it takes in the whole building. I keep coming back to that; but what I've designed, above all, is a preliminary itinerary within which the degree of listening can very well go from an ephemeral grabbing of the listener's interest to a complete mobilisation of his attention for an indefinite period of time. After all, the sounds are scarcely more than an inexhaustible reserve of motifs, along with the environment that gives rise to them – a sequence of emergences.

The temporal constraint that would normally dictate the expansions and compressions of the sound isn't what it seems, because in the end it's the listener who's the sole arbiter, and who traces out his path.

During my two years of investigations at capc, I had to hunt out the most minute acoustic secretions, and to understand their direction of propagation, their variations in length, so as to recycle them back into a listening experience. If you look at the work from the gallery, it takes the form of a 480 m<sup>2</sup> resonator that gives the auditory material emitted from the centre of the setup its full force. But seen from the floor, it's also a suspended belt on which the vibrations push back the surface, as if to keep the space behind it empty.

TD: Right. This resonator occupies the centre of the exhibition space, so that the visitors can't enter into the volume itself. They have to go up to the mezzanine if they want to see the work properly. It seems to me that you're deliberately playing on two elements, so as to make *Dial-O-Map 25°* immediately perceptible – the frustration of not being able to actually get into it, and the height needed to see the work from the gallery. Is that how it looks to you?

PB: In order to understand what's immediately perceptible to the visitor, and what seems to be prohibited, the background has to be defined.

The possible links between the auditory and the visual parts of the work also have to be identified, and then the numerous troughs of the waves that allow the treatment process to be guessed at.

This project has as much to do with the infrastructure of the exhibition as with the role of the sounds and their evocative power. On the face of it, *Dial-O-Map 25°* is an enormous resonator that the visitor can't physically enter. A complex of basic geometrical surfaces makes up the visible part of the work. Conceived of as transfers on a plane, these surfaces have no real depth. They're all set at an angle of 25°, and assembled in symmetrical ridges according to acoustic constraints, using sophisticated construction techniques. This resonator is what produces the background effect. When planning it, I drew my inspiration from the acoustic screens that are installed beside airport runways to channel the noise made by the planes.

It's true that to begin with, the exhibition space seems entirely isolated. The acoustic screens impose a certain pathway on the visitor as soon as he enters the ground floor of the warehouse, and don't allow him to cross the floor. In this peripheral region, which is dark and without borders, the space spreads out in as complex a way as in Mark Z. Danielewski's novel *House of Leaves*. The universe within this enclosure appears much larger from inside than from outside. Even though we perceive only a «rumble» of residual frequencies, and a glimmer round the side of the work, this is where everything gets done and undone; it's a movement that rushes in as much as it withdraws, in a subversive way. It's a situation that could be frustrating for the visitor, but this isn't the feeling I've tried to produce, in that the second phase of the route round the warehouse invites us to participate in a game of elevation and unveiling.

On the floor, *Dial-O-Map 25°* immediately reveals this contact zone, but only because it's tensed by the expectation of a future situation. The role of the work could've been to stop the listener in his tracks, so that he «had his back to the wall», but for the fact that he's given access to the unveiling level represented by the mezzanine, four metres up.

Starting with this vaulted concourse that encircles the space, the perception of the setup really changes. It now offers a space of panoramic listening above the work. One looks out over an open space that produces an effect of solidifying sound. You can see it materialising at its source from six concave reflectors positioned thirteen metres farther on, under the arches. The space itself remains empty, like a «white room» in a laboratory under pressure from the light that streams down from the ceiling.

The duration of propagation of the sound plays a role of gradation between the listener in movement and the space itself. It's a powerful mechanism of localisation, because

between the gallery and the reflectors that are putting out the sounds there's a distance «during which» all the standing waves and the harmonics intersect.

I've described this situation with a certain concern for detail, but there are still some weeks to go before the start of the exhibition, and nothing's been constructed yet. Everything's still in the digital models and my computer's spatialisation programs. And yet it's so disturbingly precise that, even before the structure's in place, we have difficulty imagining that the work will really sound all that different.

It'll certainly be architecture for the ear, as Iannis Xenakis said about his Philips Pavilion – listening in the void, where silence is the guarantor of all the traces disseminated along the way. And of course it's to silence that I give the most important structural role. It condenses the construction markers, but it also extends outwards the indications and impressions that the listener has of the waves he perceives, and those he thinks he perceives.

TD: If you consign sound to silence, you also consign it to the architecture that's going to give it another identity, another range, during its projection by reverberation and diffraction. Here, in a way, you're coming full circle: the sound emerges from the source (this is the work of recording sounds and vibrations that you've been doing for two years), and returns at the end to find its density, its definitive brilliance.

PB: I have to admit, I don't feel I'm really capable of bringing a sound work to an end.

I think you can see this in other projects such as the LECSONIC, which for the last few years has taken the form of a research laboratory, or again most of the pieces that function in «loop» or «series» mode. And there again, even if silence presents irreversible, finite forms, its complex interruptions quickly rule out any possibility of a clear answer. In this kind of context, it often helps me in localising the variations and putting together the different stages of an overall plan. So it could be said that with this work, silence is always present somewhere – present and without real duration; the kind of unstable void you get in most large spaces. It could also be said that during certain periods the site's totally plunged into a compact, bottomless abyss; which is the grandiose side of what this cathedral-like architecture would no doubt produce, in the first place, if we could imagine it for an instant in absolute soundlessness.

Still, everything points to the conclusion that our explanation's not yet precise enough to justify the place of *Dial-O-Map 25°* in this situation.

The central object of my phonographic activity is generally an act of capture. But although it's often drawn towards the void, and arid sound environments, one of the elementary principles is always that of assimilating what's perceived to what was designed. This silence, if it really is one, should normally start with a split in the event continuum.

But that's not what's happening here. I've had occasion to record alone in capc, with no other human being around. Using a parabolic microphone that I placed in the centre of the building (at the precise spot that the reflectors will occupy during the installation), seeking out the phenomenon of openness that the silence should've produced if it had really been present, I could normally have captured it, if only for a short period. But in the recordings, you can clearly make out the structure of the warehouse, like a huge resonator; sensitive to the slightest sounds from outside. At first it seemed to have the consistency of a perfectly anechoic silence, but in the end that was just a delay-effect in the wave path. What happened was that the waves were ineluctably filled up by a movement of absorption, as if an ever-present guiding thread had marked out a passage that was in no way separated from its surroundings.

While doing a number of trials with prototypes placed under the arches, I thought about ways of forming a nested structure that would transmit sounds which would then be amplified by what silence was believed to reveal.

When talking about deserts, I mentioned the state of permanent attention they bring about – a sort of prelude to listening. The relative silence in capc is also a powerful indicator that should contribute to a similar state of auditory vigilance. What I'd conclude is that total silence is inimitable, since we generally don't like anything provisional that lasts too long. And time also seems too vague. We prefer intermediate durations, which are easier to bring about with all sorts of primer. We also try to equip them as quickly as possible with trigger mechanisms – sounds that have been interpreted, or even imagined; all sorts of potential scenes combined with reality, and correlated perfectly with the vagaries of auditory memory. The idea that each unique instant belongs to a general order was given rich musical expression (and no doubt its most complex compositional method) by Morton Feldman, who assigned total responsibility to memory: «Form doesn't interest me. We know what form is, what division into parts is, etc. What interests me is the idea of scaling, or what I'd call natural proportions. [...] Personally, I'm concerned with other forms of memory. The longer the piece, the better people remember what they've heard.»

It'll be understood that my setup's not going to turn the exhibition space into an «acoustic hall», but that it's the metabolic nature of the whole system (architecture plus work) that's supposed to amplify the listening context and give it all the more density. Like what an apparent wind can do, in a way, with an object in movement when it catches up with the real wind, this simple vector will construct own its unity, its own energy envelope, starting from the frame of the building.

There's also a permanent drone generated by seven seconds of reverberation – a very faint background noise that leaves no room for an absolute void. We're enveloped in a sort of full continuation, a trace that soon becomes familiar.

This acoustic detail's very important, because you're quite right: theoretically there should be a loop effect (feedback) between the building and the sound work. And in that case we'd talk about an apparent withdrawal rather than silence. In the largest possible amplitude of this process, the space itself and the setup it contains are at one and the same time transmitters and receivers putting into practice a simple principle according to which the signal is constantly re-injecting itself, thereby accentuating the background movement that I often talk about.

It's on the basis of these almost subliminal phenomena that *Dial-O-Map 25°* will produce relative immersions. Like most of the installations I exhibit, it will have no beginning or end. The visitor will be able to engage with it at any moment.

*Translated from the French by John Doherty*

## Pascal Broccolichi : the measurement of sound Christophe Kihm

I first met Pascal Broccolichi in the context of his exhibition at capc. Before we got down to concrete discussions he switched on his laptop, and we looked at a 3-D simulation of the installation he was planning for the museum. This type of presentation is no longer exceptional – digital techniques for modelling volumes, plans and maquettes are ever more user-friendly and readily available. But in the framework of this particular project, it seemed to me that such techniques, and their graphic components, had taken on a wholly different status. More than just handy tools, they were an important part of the artist's approach. With his simulations we were already at work, and already in the sound work – in a sequence of operations that would turn a proposal into a finished form.

What was to be seen in these images of spaces modelled in three dimensions? A route through capc, as dictated by Broccolichi's installation *Dial-O-Map 25°*, and showing it in two different modalities: viewed from the ground level walkways, and from a gallery higher up.

Looked at from ground level, the installation took the form of a large «arena» which occupied most of the available floor space. The visitor was allowed to move round the perimeter, but the setup in the centre was not physically or visually accessible. The enclosure was structured by acoustic screens at a height of 3.04 metres, totally closed in on themselves. The view from the gallery, on the other hand, made it possible to see the sound setup at the centre of the «arena», with its three audio modules, each comprised of four loudspeakers, two amplifiers, two reflectors and a

subwoofer. These modules were lined up in the middle of the space, the subwoofers being placed along the central axis of the columns. Equipped with reflectors, they stood out symmetrically according to a stereophonic schema on either side of this axis.

The installation thus allowed for two differentiated ways of looking at the exhibition space, with forbidden visibility being set against permitted visibility. What both these modalities did, in the first place, was to distance the listener from the sound-emitting setup, while revealing some of its technical characteristics. All the elements, from the acoustic screens to the subwoofers, were perfectly visible as such; and it would really be more accurate to describe the installation as an unadorned setup that the artist had formalised in a specific way – arbitrarily, with regard to the choice of white for all its components, objectively taking into account spatial demands in their alignment, height, width and angle of inclination – without trying to mask either their physical characteristics or their auditory functions.

As for the distance to be maintained between the listener and the sound setup, Broccolichi was clearly playing with a definition of «listening», which, in the path round the installation, its relationship with the building and the resulting constant distance, resulted in two different mixing possibilities. The first was actualised by the listener himself, according to his position in the exhibition space. He had no influence at all over the sound level, and very little over its intensity (unlike the concert-goer, who can choose his distance from the sound source). But the mix of sounds that he heard would continually change according to his position in the space and that of the three audio modules, given the linear axis of their arrangement on the two sides of the gallery. The co-extension of this mixing to the movements of the listener-spectator would make the latter a sort of «sound surveyor». And this approach, which had already been used by Broccolichi in other works, also involved a grid pattern that governed the sound recording process. The second mixing possibility was to be actualised by the sound emission system. The three audio modules were differentiated, like three separate tracks, but their simultaneous presence in place and time allowed their output to be mixed. And extreme sensitivity to variations in volume meant that the reverberation of the building could be treated differently to its resonance. It was thus the activation of the programme, and its actualisation by the listener, that would give rise to individual auditory experiences. The initial impression, which resulted from the difference between visualisation at ground level and from the gallery as a de facto separation between two separate aesthetic experiences, was thus contradicted by the logic of construction of the sound installation, as determined by functional and technical constraints. These visual games of masking and unmasking, relative to the listener's position in space, had to be seen as effects of the sound setup, with the overall structure and design of the installation being viewed as a

functional architectural complex – that of a huge machine for sound production, intended specifically for an exhibition space whose acoustic properties determined the machine's dimensions.

A description of this in situ work therefore requires two terms: «architecture» and «installation». These are somewhat overused, having long been applied indiscriminately to all sorts of artistic object, the only condition being the denotation of a space and a sound (sounds in spaces, sound systems, sound works, etc.). But in this particular case they were fully applicable to the installation, given the artist's intention to utilise the physical properties of the site, and the auditory architecture, with an acoustic analysis that allowed the characteristics of the site to be optimally exploited. In this sense, Broccolichi's work was to be like a dialogue. He first produced a sound map, then an auditory redeployment of the place itself in space. But one has to beware of flawed interpretations, because although the last two terms of the *Dial-O-Map 25°* sequence specified, on the one hand, the listening angle of the listener-spectator's position with regard to the gallery (25°), and on the other hand the topographical perspective derived from the pre-established grid pattern (which served, as we shall see, to work out a sound spectrum), the «Dial» term did not, strictly speaking, suggest a dialogue, in that it referred to a radio transmission mode – short-wave reception, to be exact.

In this respect there was no dialogue with the site itself, other than in the recording and (re)transmission of sounds produced in and by its architecture, and thus a dialogical relationship of resonances and responses, rather than a dialogue in the linguistic sense of the word. But one further characteristic of the project ought to be noted. Broccolichi rounded out its dialogical aspect, and showed how it hung together with the concept of «sound architecture» – that of the auditory material itself. All the sounds needed for *Dial-O-Map 25°* were recorded by him over a two-year period, using ultra-low-frequency antenna-receivers and seismic sensors to draw up an «inventory of disturbances in the electrical grid and vibratory movements in the different parts of the building». This was a scientific analysis, not just of auditory and acoustic parameters but also of the «residual sounds» produced by the electrical structure of the architectural structure. Indeed it was the exploration of this invisible electrical system deep within the edifice itself that provided the installation with its raw material. And it is important to emphasise that, right from the start of the project, the artist was seeking to materialise, in the form of a visual and auditory presence, something invisible (the electrical system) and something inaudible (the residual noise produced by the electrical system being imperceptible). Starting with this immateriality, an architectural complex was to rise up in space – monumentally, spectacularly.

This complex machinery – from recording to playback – could have been thought of as movements to and from

the exhibition space, and the volume of the installation as its auditory-architectural extension, in other words the materialisation of its acoustic-electric network, visible and redeployed. This hypothesis was backed up by the 3-D images of the installation, whose symbolic charge ostensibly overturned the hierarchical relationship of the building to the work. The visual index was thus significant; it vindicated the interpretation of the project as a reconstruction of a place, but it implied replacing the hypothesis of the setup as a prolongation or prosthesis of the place by that of the place as a prolongation or prosthesis of the setup. The images did not, in fact, provide a way of dissociating the installation from the space, or the construction from the building. One had the strange feeling of the space having been smoothed out in toto by a thought process. In these images, the imposing columns were white, as was the gallery. These elements were thus chromatically matched with those that entered into the composition of the installation, which were also, invariably, white. This whiteness irradiated the architecture (except for the floor, which was grey), indicating the domination of the space by the setup at its centre, to the point of an inversion: the space became a sort of vanishing line for the work, or at any rate it seemed totally integrated into a circuit, a kind of circulation whose nerve centre was the work itself. This visual impression of smoothing-out, which was not dissociable from the 3-D effect of the images, qualified the comings and goings between the space and the setup. It was not just that the contribution of the architecture to the sound-emission system was acoustically operative; something like a double movement was embedded in the heart of the statement. The auditory capture of the place, and its treatment by anamorphosis, was linked to the emission of sound by two architectural structures: the central setup and the overall volumes. As we shall see, this system of relays, associated with deferred phenomena due to time lags between the emission, projection and reception of the sound, activated the setup as a network, an electrical circuit, which effectuated a direct return to its source, the electrical system that innervated the building.

Stopping short of any symbolism, and yet going beyond the variations in the chromatic treatment of their different constituent elements, the 3-D imagery yielded a second significant clue about the nature of Broccolichi's object. It illustrated, simply, a prototype.

The prototypic nature of this object had different facets, firstly because the images, as concrete stages in its elaboration, constituted neither the definitive sketch of a plan nor an ideal object to be realised (as a model would do). They instantiated a moment in the creation of the object, a section through its evolution. A large acoustic system was presented, whose form and components appeared modulable. The images showed the potential development of an object to be created: a «prototype object», or rather «prototype objects», because, further to the initial observation,

the artist's intention was to create several objects. Some of the images showed the cavities, acoustic screens and reflectors, with their technical characteristics and dimensions. Others also included the loudspeakers. And then there were those in which assemblages formed a more complete system, with elements placed in relation to one another, and sometimes in context, in the modelled exhibition space. This montage technique defined the prototype object as a combination of parts in modules, and a combination of modules in a setup, each of whose components added its respective functions to a network (of transmitters, audio receivers, etc.). Each model was infused by the same dynamic. And the overall construction was aimed at the amplification of sounds.

Two complementary structures were then developed into a superstructure: the motor (the three modules) was enclosed in a sort of hull (the acoustic screens). And a final remark (though not the least crucial) should be added, for the comprehension of the *modus operandi* of *Dial-O-Map 25°*, namely that the sound heard in capc was to be controlled by the artist from Nice, where he lives, for the duration of the exhibition. It would not be a question of «playing» a score in a live performance, but of activating and maintaining a programme, as well as acting on the parameters of the programming and transmission (as regards the choice of the sound files to be played through the modules, their speed and intensity, and thus their volume, etc.). In auditory terms, the remote control of the object was a natural part of its prototypical dimension. It would be inherently difficult, since the artist would not be able to predict the precise effects of his choices, given his physical absence from the reception site. The computer-controlled management of the audio transmission not being directly perceptible to him, the control process would necessarily be somewhat aporetic. Apart from any problematic of assemblage or development that could equally be applied to a description of an industrial construction process, Broccolichi selected the prototype «regime» of his object on essentially aesthetic grounds, as dictated by its modes of operation. It would exist only in the excess of its profile (which would take over the circulatory space at the ground level), its amplificatory power (it could, in a sense, either go into standby mode, producing only an electrical silence, or, on the contrary, attain a level of aural intolerability), or its dysfunctions (with the risk of being too effective, or not effective enough, in relation to the ambient acoustics). There would be no perfect (nor any wholly unacceptable) regulation of this object, because with the prototype, any idea of regulation would cancel itself out, giving way to that of deregulation. In this respect, the prototypical regime stood opposed to the processive regime, as the imperturbable mechanics of the process, its self-regulation, stood opposed to the prototype, with its starts and stops, variations and accidents (as part of a protocol, in this case), possible manipulations and interventions, risks of failure, mal-

functionings, interruptions, etc. Between the «not working» and the «working too well», this regime respected a logic of the event, and confrontation, as the processive regime took part in the immanence of its own development. In activating this prototype, the artist would not be performing a score. Following the method chosen for the production of the installation's different material parts, he composed a programme derived from a montage of pre-recorded sound files that he filtered, stretched, compressed, and finally assembled with a view to continuous transmission. Composing a programme is not, of course, enough in itself to activate a setup; the information also has to be transmitted from one point to another, in this case from source to emission. The computer that controlled the programme, and allowed the artist to carry out the different operations, was to be an integral part of the installation, whose general mode of operation would be instrumental. In this sense, one might suggest that Broccolichi would be playing an instrument rather than a piece. And each of the objects that made up this instrumental setup – from the computer to the sound file, and from the reflector, the cavity and the acoustic screen to the architecture as such, with its acoustic properties, but also the listener, with his reconfiguration of the listening experience through movement – would be one of its mediations. The different mediations could certainly be distinguished, both materially (in mechanical, architectural or electrical terms) and functionally (in terms of emission, reception, transmission, compression and filtering). But this would be to overlook their essential unity, which demonstrated a central feature of the setup as a prototype, namely the fact that if a single link failed, the entire chain of mediation was put at risk. This remark could be applied to many more of Broccolichi's works, involving the emission, transmission and reception of sounds, insofar as they are based on networks of mediation. They are objectified by a nomination which, more than a logic of titles – such as one finds in various other works – seems to hint at a quasi-scientific definition of artistic work, its objects and their functions, their mediations, by virtue of categories and technical criteria. Atlas Lambda, 1991-2003, was «an audiotheque of CDs representing several years of data from radio telescopes. Auditory investigations were carried out on two media: terrestrial waves and interstellar magnetic waves». In this installation, the listener was provided with headphones through which he could listen to any of sixty or so CDs. The Cellules isophoniques, and the Cellules exophoniques had different codes (AI 37, AI 38, AI 39, AI 40). In a presentation of his work, in a chapter entitled «Acoustic performances», the artist gives a description of Cellule isophonique AI 37: «Measurements carried out between the initial energy and the total energy, in line with the NEN 20160 and DIN 55240 norms. Acoustic insulation and very low frequencies. Damping of the sound, and hyperlocalisation according to the amplified spectrum  $DnAv$  39.9 dB – 8.4. Air compression 250 cm<sup>2</sup>/ml/DN 10 = 37 dB (A),

high flow rate modulating at 15 m<sup>3</sup>/h RA net (A). Resistance to constant strata of stable height and intensity. The isophonic cell ensures an optimal retention of the standing waves and the axial frequencies against the walls of the test cell (Raleigh's rule). The source-air wave bends at each phase of the mass-spring-mass system, whose resonance frequency depends on the surface volume. The floating echos and the losses in irregular curves (TR 100 Hz) correspond to an insulation index of the Helmholtz type.» One could not ask for a more precise description of a technical setup, in all its characteristics, arrangements and actions, along with the effects it is intended to produce. And the same type of description could be given for most of the artist's projects, though this would be of little help to those who, like me, are largely unfamiliar with the technical properties and scientific vocabulary of acoustic and auditory phenomena. But then what can we hope to get from this text? Two essential elements – because there is nothing to prevent us from searching through it for relations of cause and effect. The concrete expression of the different physical properties laid out here signifies the obliteration of the sound produced within the normalised space, so that one can determine an effect (a silence obtained by subtraction) whose material causes are to be found in a series of operations on the auditory frequencies and the acoustic space (insulation, encasing, amplification, damping, etc.). The first of these operations opens up the technical and aesthetic possibilities of the auditory installation, because it brings about a situation and a form in which a causal relationship materialises. It is given in our title: «measurement». But in fact the question of measurement comes through in all of Broccolichi's work.

And the present aesthetic analysis should also include a comment on the term «measurement». The description of the aforementioned Cellule isophonique AI 37 illustrates the concept precisely, as the difference(s) between two energies. «Measuring» does not simply mean calculating the distance between points x and y, but also estimating the levels of intensity that characterise these points. Measurement, thus defined, has to do with topographic grid patterns as much as the amplification of signals, whether audio or visual. And in Broccolichi's installations the two fields have constantly interpenetrated, from Raccorama 4 (eight iodide projectors of white light, a sound setup using two loudspeakers, and drawings done on the floor with powdered mica) to *Dial-O-Map 25°*.

The main thing, in measurement, is not distance, which can vary arbitrarily. In Broccolichi's work, it can go from the extremely distant, even stellar – for example with the Pitcher Kr 06 project, where a sort of audio probe consisting of a receiver aboard a mini-rocket recorded pure Spherics above the stratosphere, at an altitude of 16,000 metres – to the extremely close, the telluric, as in the Zones d'Ecoute Temporaires, where auditory setups were positioned in sites of intense material-vibratory activity, and bridges and dams

were equipped with seismic sensors to record the propagation of very-low-frequency waves.

The most important aspect of measurement is not distance, but the relationship of distance to intensity, in other words degree. Measurement, therefore, is a product of two types of data. The measurement of an auditory signal, for example, is related to intensity – stronger or weaker for volume, higher or lower for frequency – at a greater or lesser distance along the axes of height, width and depth, etc.

Every such measurement aims at the configuration of a space in three dimensions, whose coordinates are acoustic and topological (in the sense of determining thresholds of limits and proximity).

One of the stages in Broccolichi's planning of a work is to draw up a sound map of the space involved, with variations in degree between distances and intensities. In *Dial-O-Map 25°*, as in other works, his explorations of electromagnetic, hertzian and acoustic fields follow this principle.

So the point is not to survey the static elements of a landscape, but to identify the dynamic elements of a trajectory. Such trajectories can be incorporated into plans or diagrams, which have to be seen as pathways rather than maps. In Broccolichi's hands, they do not take graphic form. The objects of measurement (mostly sounds) are intended, in the course of new transmissions, to re-establish, or re-define, the dimensions of a space and a time.

If the question of thresholds and limits takes up a determinant place in this activity, it is because measurement, as its central operation, stipulates dynamics and divergences of degree. Measurement is fundamental, in that the principles of thresholds and limits are to be found throughout Broccolichi's technical research and aesthetic constructions. With setups that go from the imperceptible to the perceptible, the immaterial to the material, the inaudible to the audible, absence to presence, the subterranean to the surface, his work, in its crossovers, permanently dialecticises the concepts of «threshold» and «limit».

It requires measurement to prolong sound signals, to bring them to our auricles and allow us to hear what our ears cannot detect. But measuring actuates a series of specific operations. The first of these is acquisition, using sensors. Every measurement is an acquisition, a sort of hunt which entails a capture, using recording equipment. Capture is perceptible only through transmission, and the system must include both transmitters and receivers. Finally, every transmission is potentially re-transmissible, which re-initialises the sequence of operations (and re-transmission can lead to further capture through acquisition, etc.). This double movement, as applied to the complementary pathways of transmission and reception, shows how the back-and-forth movement is always, necessarily, present in Broccolichi's sound works, and how he consolidates the different elements into circuits (though this term should ideally be understood as including the idea of «electrical», so as not to overlook its fluidity).

Several other operations can be grafted onto this series of primary operations involving acquisition and playback. They involve different types of signal processing (amplification, compression, filtering, etc.) that modify the texture of the sound. In *Dial-O-Map 25°*, these techniques – the acquisition of the sounds produced by the different electrical devices concealed in the fabric of the building, which fade out with distance so that the ambient sound once more takes over – use various types of microphone, but also different forms of processing, either individual (cleaning-up, saturation, the fragmentation of sounds into files) or collective (mixing). In this project, as in many others, Broccolichi plays out the scene of a revelation. Something invisible achieves visibility; something inaudible becomes audible; something imperceptible finds a form and a hearing. But it should not be concluded that his approach verges on the mystical. Between the desert, the telluric and the stellar, from acoustic spectra to magnetic fields, the terrain is extremely favourable, and it has already been much explored. Unlike the kind of mysticism that is expressed in the quest for silence, Broccolichi's research, by modifying the thresholds of perception, aims to attain that which is dissimulated, so as to make it audible – not as white noise or absolute silence, but as distant, prohibited auditory phenomena with which to maintain a sort of closeness. The artist has embarked on a voyage (that of sound) through the compression or elimination of the distance that separates us from it. Unlike mysticism, this research does not conceal the methods and technical mediations that allow it to attain its ends. Moreover, the alteration of the acquired sounds by the different forms of processing takes it still further from any ethic of purity. So measurement cannot, for this artist, assume the status of truth. It is never an end in itself, but a point of departure in an artistic process. But if Broccolichi is not a mystic, neither is he a pragmatist. His work is pervaded by a certain idealism. He is associated with travel and the discovery of the unknown, which gives him a quest and a revelatory function; and it is in this capacity that he uses technical methods to bring out what is inaccessible to the senses, in a mediation through which a certain reality can appear (the «revealing» function being analogous to that of a photographic developer). In this way, Broccolichi puts forward new perceptual realities. This is something an engineer could also do. But the artist goes beyond simply taking readings: he uses them to work out new spatial and temporal configurations. He uses his audio measurements (reframings, dilatations, amplifications, mixings, montages, assemblages, etc.) to create anamorphoses of space and time. *Dial-O-Map 25°* is a composite, anamorphosised object, the result of different operations. Its method of production essentially uses the above-mentioned process – the acquisition of sounds in a given location; the revelation of hidden auditory dimensions; the projection into the same location of the recorded sounds, as modified by the artist and produ-

ced by a specific acoustic setup, etc. One of the operations – amplification – is particularly significant, because in the change of scale carried out by the transmission system on the recorded auditory material (which can go from imperceptibility to centrality), a change of plane also takes place. With the duplication of one auditory presence by another, an augmented or amplified reality is obtained. The measured sounds (with exceptions) partly or totally cancel out the sounds that are emitted by the site when the setup is put on standby, or on hold. This phenomenon applies to the replication of one space or time by another: A place, literally, replays itself. Two dialectics are at work. Between revelation and deletion, qualities of presence are re-determined: the inaudible is emitted and the immaterial is architecturalised, thus giving rise to the forms of the auditory installation, and its function as an extremely large amplifier. Between the continuous and the deferred, the transmission process brings together different times (the files are controlled from Nice, stored in Bordeaux during off-peak hours, and transmitted when capc is open). Spaces and times succeed one another, divide up and combine, or give way to others. The conjunction of these different modifications brings about a new location, which, in its divisions and permutations, creates an auditory fiction whose profound mystery is that of a spectre becoming its own body.

*Translated from the French by John Doherty*

## Dial-O-Map 25°

For the past ten years or so, the French artist Pascal Broccolichi has been working with sound to create works. These vary a great deal in size, meaning that they may fill quite small indoor areas (a few square metres in a museum, gallery, or art centre), or they may be installed outside in public places (gardens for example), or alternatively they may be shown in huge enclosed spaces accommodating them. Pascal Broccolichi does not create just sound or acoustic works. He may also take photos. But sound remains the main element with which he works--in precise instances we can even talk in terms of material and use the expression «sound material» to describe the way he envisages sound. The point of departure of his work consists of sound captures: with well developed tools (seismic sensors, probes, parabolic microphones) he registers sound waves and vibrations all around us, but which we do not necessarily pick up. To do this kind of collecting, the artist goes to specific and very varied places. For example, he may set himself up under bridges, or travel across sandy deserts (in Africa) or icy wastes (in Iceland), all so many acoustic worlds which propose sound broadcasts which are very different from one another, as are the many kinds of acoustic vibrations. With the sound-capturing tools he uses, the contexts that we think of as the quietest are revealed in all their acoustic complexity and this applies even in the very heart of the desert where, essentially, silence does not exist. This observation permeates all Pascal Broccolichi's work, which is a vast exploration--one intended to be absolute and encyclopaedic, even if the artist knows that this is all wishful, not to say utopian, thinking--of waves that are imperceptible to the human ear on its own and unaided, and which are nevertheless part and parcel of our environment, and our vital «surroundings». Wherever we may be, we are always surrounded by acoustic and vibratory phenomena. The artist's work consists in following and grasping such phenomena, and then creating works out of them.

So for the project at the capcMusée, Pascal Broccolichi made regular visits to the premises over a two-year period. By walking around in the building, he recorded the residual noises and emissions with his usual tools. What was revealed to him in so doing was the life of the place, in all its architectural density and layers. It is the vibrations of the structures, its acoustic resonances, and its creaking and squeaking that have become palpable, and enabled him to work out a sort of sound map of the place. Based on this harvest of sounds, he has used his computer to construct the sound section of the work which is audible throughout the exhibition period. So that the sounds can be broadcast throughout the volume of the nave, the main venue for this work, he has devised a monumental construction installed on the floor. It involves an enormous pavilion which prevents viewers and visitors from gaining access to the heart of the former warehouse, a pavilion within which various

structures (reflectors, sound boxes broadcasting low bass notes) contribute to the diffusion of sound throughout the space. The form which encircles the heart of the device this oval structure is called the louvre--is inspired from the panels arranged around runways at airports. Their function is to direct the sound downwards towards the ground. In the warehouse, the louvre is made up of a steel structure with an overall weight not far short of 40 tons. A white PVC surface has been stretched over this very shaped construction, a kind of sail on which the sounds invented by the artist reverberate, just like the very white light coming from the upper windows by way of spots. From the mezzanine, the work reveals its vast structure in its entirety. Everything here is designed to permit sound to circulate from the ground into the whole of the architecture of the nave, in all its breadth and height. By means of rebounds and echoes, this sound lodges everywhere that is accessible to the waves. So there is a marked contrast between the monumentality of the visible construction and the fluidity of the audible sound work. What is more, the interaction between the broadcast sound and the architecture as it exists produces acoustic variations and sound effects whose identity can be foreseen by neither the artist nor the visitors. It is the place itself, the nave, which invents its own sound and its own acoustic reverberation, based on the types of sound--the sonorities--proposed for it by the work.

Lastly, this work by Pascal Broccolichi starts out from the warehouse itself, from its acoustic form (these are sounds and vibrations collected by the artist over two years), and then comes back into this space in the form of a monumental construction which diffuses an acoustic creation. And this latter only finds its definitive form because the architecture accommodates it and at the same time transforms it. Dial - O - Map 25°, the title chosen by the artist for his work, is thus nothing less than an installation: it can only exist in relation to the place in which it takes place. It corresponds to it totally. In this sense, this sound piece asserts a truly contemporary identity, that of an at once monumental and ephemeral work which depends on a particular and unique connection with a given space, and which disappears once the time earmarked for his exhibition is up.