

Entretien

Thierry Davila / Pascal Broccolichi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cette « expédition sonore » plus que toutes les autres est restée pour moi un des terrains d'investigation des plus énigmatiques. Elle a été aussi le véritable point de départ d'un important travail puisque, tu le sais bien, c'est à ce moment-là qu'a débuté véritablement notre projet pour l'exposition dans la nef.

C'est toujours la même méthode qui m'accompagne aujourd'hui, des antennes réceptrices, un micro parabolique, un appareil photo avec lesquels j'enregistre et je photographie chaque zone à des intervalles de temps réguliers et déterminés en fonction de la superficie de la région.

Pour avoir traversé et tenté de mesurer certaines parties du monde, j'ai pu observer que ces territoires n'étaient pas les zones de silence que l'on imagine généralement, ce ne sont pas non plus des paysages sonores habituels, puisque la trace auditive demeure en apparence si inattendue, que la durée de l'écoute paraît toujours ininterrompue, comme épaissie par un état d'attention permanent. Ici les sons ne semblent exister que du fait de notre présence. Tout se déploie à l'intérieur, comme sous une zone de poussée infinie.

C'est peut-être cette impression forte, cet effet de délocalisation acoustique qui déclenche ce qu'on appelle un comportement de survie.

T.D. : Par rapport au projet du capc et à l'espace architectural qu'il représente, comment as-tu articulé ta connaissance des déserts à ton approche sonore et volumétrique des entrepôts ?

Est-ce qu'il y a pour toi quelque chose de désertique dans la nef ?

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

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

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

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

Lorsqu'on pénètre dans la nef par l'entrée principale, il y a cette puissante ligne horizontale immédiate et extrêmement dense que l'on perçoit comme un soubassement profond.

Elle doit cette présence énigmatique et insondable à la formidable traction verticale qu'opèrent les piliers et les arches plantés au centre. Sous cette immense enveloppe vide de plus de vingt-sept mille mètres cube, à elles seules ces deux lignes de tension concentrent la profondeur géographique avec le temps de propagation des ondes sonores. Dans ce contexte spatial particulier, les bruits paraissent se défaire de leur source émettrice aussi vite qu'ils empruntent des parcours singuliers et différés à la fois.

Un point me paraît donc essentiel, l'œuvre devra prendre en compte à la fois la configuration des entrepôts et ce travail précis de capture sonore que je mène habituellement lorsque je cherche à étendre un territoire d'exploration.

J'imagine donc dans un premier temps de faire un découpage précis de ce volume d'air et de dresser une carte des itinéraires acoustiques de la nef. À l'aide d'outils de numérisation de la structure et de spatialisation 3D, je trace rigoureusement la zone dans laquelle va venir correspondre plus tard la forme définitive du dispositif sonore.

Ensuite, pendant deux ans, c'est un rendez-vous régulier qui s'organise. Je viens, équipé d'antennes réceptrices Ultra Basses Fréquences et de capteurs sismiques, puis j'entreprends de faire l'inventaire complet des perturbations du réseau électrique et des mouvements vibratoires qui tissent les différents volumes du bâtiment.

Durant cette période de fouille que tu as toi aussi accompagnée, toutes les observations me poussent à comprendre que ce sera un parcours d'écoute depuis lequel l'ensemble de l'œuvre pourra être imaginé comme un laboratoire que j'aurais progressivement conçu pour cet espace d'exposition. Plus qu'une étude acoustique sur cette architecture particulière, l'inventaire des vecteurs de propagation de tous ces « bruits résiduels » m'aura aidé à détecter peu à peu la matrice d'une multitude d'itinéraires d'écoute.

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

Ce théâtre d'essai aura révélé progressivement une importante collection de fréquences immersives sophistiquées, de formules rythmiques internes, de stases répétitives ; tous ces matériaux qui demeureraient totalement inaudibles par l'oreille humaine sans l'appui de cette technique d'introspection et de captation sonore.

À ce jour, l'atlas de l'espace d'exposition dévoile, zone par zone, un panorama constitué de stratifications sans limites de perspectives. Les phénomènes vibratoires diffus s'articulent et se croisent depuis les fondations de l'édifice jusqu'aux haut-parleurs du dispositif et le bâtiment tout entier joue ici le rôle acoustique d'un pont d'onde avec l'auditeur.

À la manière d'un amplificateur, il opère comme énergie englobante et établit un rapport de contamination avec les flux de l'activité électromagnétique.

T.D. : Dans deux escaliers qui partent de la nef vers la mezzanine est installée une œuvre de sonore de Max Neuhaus. Tu as nécessairement entendu, capté cette œuvre inframince pendant tes relevés. Et cette pièce va, bien sûr, continuer à être diffusée dans l'espace pendant ton exposition. La durée de l'œuvre de Neuhaus est très minérale, très géologique. C'est un travail sans début ni fin. Au contraire, *Dial-O-Map 25°* sera "présenté" pendant plus de quatre mois, ce qui est un temps long pour une exposition mais forcément très réduit par rapport au travail de Neuhaus. Tu dois donc intégrer un temps très dilaté mais aussi bien délimité pour construire le projet. Comment as-tu joué avec cette double contrainte temporelle (dilatation / concentration) dans la construction de la partie sonore du projet ?

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

Sous la voûte des escaliers qui mènent de la nef vers les coursives au premier étage fonctionne sans interruption depuis 1993 cette œuvre sonore à peine audible de Max Neuhaus. À la manière d'un bruit blanc qui étalerait d'un seul souffle tout le spectre d'une fréquence sinusoïdale, son dispositif nous invite à faire l'expérience d'une véritable écoute tridimensionnelle. Puisque les frontières audibles ne sont dues ici qu'à l'évanouissement progressif de la densité du signal au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'œuvre, Max Neuhaus met en évidence que les sons peuvent à la fois révéler l'environnement qui les contient et mener simultanément une vie parfaitement autonome. Elle a une durée infinie qui lui confère la valeur d'une promesse.

Du fait des règles acoustiques et psychoacoustiques qui mobilisent les choix constructeurs d'un dispositif sonore, je dirais qu'en tout premier lieu et avant que ça soit une affaire de temps, c'est la distance qui met en lien le spectateur à l'œuvre. On peut rappeler que c'est précisément cet artiste qui a inventé l'expression « sound installation » dans les années soixante-dix.

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

Et puis je te parlais aussi de cette manière d'imaginer l'arrière-plan. Je pense que dans la construction du projet *Dial-O-Map 25°*, d'emblée la méthode est en place, elle concerne tout le bâtiment. J'en reviens toujours à ça mais ce que je dessine avant tout c'est un parcours préalable à l'intérieur duquel l'amplitude d'écoute peut très bien aller de la captation passagère de l'intérêt de l'auditeur jusqu'à la mobilisation complète de son attention pendant une durée indéterminée. Après tout, les sons ne demeurent guère qu'une réserve inépuisable de motifs et l'environnement qui les compose, un enchaînement de parcelles émergentes.

La contrainte temporelle qui d'ordinaire devrait dicter à son ses opérations d'expansion et de compression n'en est pas une véritablement puisque pour finir c'est l'auditeur, seul arbitre, qui trace ici son parcours.

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

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

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

Il faut aussi tenter de repérer les liaisons possibles entre la partie sonore et visuelle du travail, puis les nombreux sillages des ondes qui laissent deviner le dispositif de traitement.

Mon projet porte tout autant sur l'infrastructure de l'exposition que sur le rôle des sons et leur charge d'évocation lorsqu'ils seront émis. A priori *Dial-O-Map 25°* est un immense résonateur à l'intérieur duquel l'auditeur ne peut pénétrer. Toute la partie visible de l'œuvre est constituée d'un ensemble complexe de surfaces géométriques primitives. Conçues comme un jeu de calques sur un plan, ces surfaces n'ont pas de véritable épaisseur, elles sont toutes inclinées à 25° et assemblées en arrêtes symétriques selon les contraintes acoustiques. Ensuite, tout est mis en œuvre avec les techniques de construction les plus sophistiquées pour que ce pavillon soit avant tout celui qui produira cet effet d'arrière-plan. Pour l'imaginer, je me suis inspiré des écrans acoustiques que l'on voit en bordure des pistes d'aéroports. On les appelle d'ailleurs des abat-sons puisqu'ils dévient la trajectoire des bruits que produisent les avions.

C'est exact, le lieu d'exposition semble d'abord entièrement isolé. L'abat-sons impose au visiteur, lorsqu'il pénètre au rez-de-chaussée de l'entrepôt, une progression autour du dispositif sans qu'il puisse en traverser le cœur. Dans cette région périphérique sombre et sans véritable frontière, l'espace se déploie d'une façon aussi complexe que celui de la « Maison des feuilles » dans le roman de Mark Z. Danielewski.

L'univers derrière cette enceinte paraît plus vaste à l'intérieur qu'à l'extérieur. Même si nous n'en percevons donc que les « rumeurs » des fréquences résiduelles et de la lueur qui contournent l'œuvre, tout se fait et se défait ici, c'est un mouvement qui remplit autant qu'il retire, d'une façon subversive.

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

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

À partir de ce déambulatoire voûté qui ceinture la nef, la perception du dispositif change véritablement. Il offre maintenant un espace d'écoute panoramique et plongeant sur l'œuvre. C'est une baie claire et entièrement ouverte que l'on domine. Elle produit un effet de solidification du son. On le voit se matérialiser à sa source depuis les six réflecteurs concaves positionnés treize mètres plus loin, sous les arches. La nef quant à elle reste vide, comme une « salle blanche » de laboratoire mise sous pression par la lumière qui plonge du plafond. La durée de propagation des sons joue un rôle de graduation entre l'auditeur en mouvement et l'espace. C'est un mécanisme de localisation puissant car depuis les réflecteurs d'où partent les sons, jusqu'aux coursives, il y a cette distance « pendant » laquelle les ondes stationnaires et les harmoniques se croisent toutes.

Je décris cette situation avec un certain souci des détails, pourtant, à l'heure où nous faisons cet entretien, nous sommes quelques semaines avant la date de l'exposition et rien n'est encore construit. Tout n'apparaît qu'à partir des calculs des modélisateurs numériques et des moteurs de spatialisation dans mon ordinateur. C'en est à ce point troublant de précision qu'on éprouve tous, avant la réalisation de la structure, certaines difficultés à imaginer que, pour finir, cette œuvre résonnera bien autrement.

Ça sera sans doute une architecture pour l'oreille comme le définissait Iannis Xenakis à propos de son Pavillon Philips, une écoute dans le vide où le silence sera garant de toutes les traces disséminées sur le parcours. Et c'est bien sûr au silence que je confie avant toute chose le rôle structurel le plus important. Il condense les jalons de la construction mais il prolonge aussi à l'extérieur les indices et la sensation qu'a l'auditeur des ondes qu'il perçoit et de celles qu'il croit percevoir.

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

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

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

On pourrait donc prétendre que dans la nef, le silence est toujours présent quelque part, présent et sans réelle durée, un vide instable propre à la plupart des espaces amples. On pourrait affirmer encore qu'à certaines périodes le site est totalement plongé dans un abîme compact et sans fond. Voilà en tout premier lieu ce que cette architecture de cathédrale devrait produire de grandiose si on parvenait à l'imaginer un instant dans l'insonorité absolue.

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

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

Hors, ici, ce n'est pas cet effet qui se produit. Il m'est arrivé d'enregistrer seul dans le CAPC, sans aucune autre présence humaine autour. En écoutant depuis une parabole que je postais au centre du bâtiment (à la place précise où seront orientés les réflecteurs dans l'installation) et en quête de traquer ce phénomène d'ouverture qu'aurait dû produire le silence s'il avait été vraiment là, je serais normalement parvenu à le capter ne serait ce qu'un court laps de temps. Au contraire, sur les prises de son, on pouvait clairement reconnaître la structure des entrepôts comme un immense résonateur sensible aux moindres bruits qui se propageaient dehors, de proche en proche. Ce qui d'abord semblait avoir la consistance d'un silence parfaitement anéchoïque n'était en définitive qu'un effet-retard sur le parcours des ondes, puisqu'elles étaient inéluctablement comblées par un mouvement d'absorption, comme si un fil conducteur toujours présent avait dessiné un passage stable, une trajectoire sans coupure avec le reste autour.

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

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

Je veux bien alors en déduire que le silence total est inimitable puisqu'on supporte en général assez mal le provisoire qui dure trop longtemps. Le temps aussi nous semble toujours trop vague, on lui préfère la durée intermédiaire qu'il est plus facile d'amorcer par toutes sortes de repères. Dans ce cas, on essaie de la marquer le plus vite possible par des déclencheurs, des sons interprétés ou même imaginés, toutes ces scènes potentielles que l'on conjugue avec la réalité et qui fonctionnent parfaitement avec les jeux de la mémoire auditive. Cette pensée que chaque instant unique appartient à un ordre général, le compositeur Morton Feldman lui a donné une écriture musicale riche et sans doute la méthode compositionnelle la plus complexe – en confiant une totale responsabilité à la mémoire : « La forme ne m'intéresse pas. Nous savons ce qu'est la forme, ce qu'est la division en parties, etc. Ce qui m'intéresse, c'est l'idée d'échelle ou de ce que j'appellerais des proportions naturelles (...) Moi, je m'intéresse à d'autres formes de mémoire. Plus la pièce dure, mieux l'auditeur se souvient de ce qu'il a entendu ».

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

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

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