

PASCAL BROCCOLICHI

la mesure du son

Christophe Kihm

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

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

Vue du sol, l'installation épousait la forme d'une grande arène, dont les contours délimitaient la presque totalité de la surface disponible, coursives exclues. Un espace de circulation était bien ménagé au spectateur, alentour, mais aucun accès et aucune visibilité du dispositif placé au centre ne lui étaient permis, les abat-sons, qui structuraient cette enceinte, étant élevés à une hauteur de 3,04 mètres, leur construction totalement fermée sur elle-même. La vision en plongée verticale permettait au contraire d'appréhender ce que la visée horizontale cachait au regard : le dispositif sonore situé au centre de l'«arène». Ce dispositif était composé de modules audio comportant chacun quatre enceintes, deux amplificateurs, deux réflecteurs et un évent muni d'un caisson subwoofer. Ces trois modules épousaient une disposition précise : alignés les uns aux autres au centre de la nef, les événements étaient placés dans l'axe dessiné par les colonnes, entre les intervalles laissés libre par leur espacement et se prolongeaient symétriquement, suivant un schéma stéréophonique, de part et d'autre de cet axe, avec des réflecteurs.

L'installation proposait donc deux appréhensions différenciées de l'espace d'exposition, au sol et en hauteur, jouant apparemment une visibilité interdite contre une visibilité globale. Ces deux modalités instaurent, avant tout, chacune, une mise à distance du spectateur et du dispositif d'émission des sons, tout en dévoilant certaines de ses modalités techniques. Chacun des éléments, depuis l'abat-son jusqu'à l'évent étant parfaitement visible, il serait même plus juste de qualifier l'installation comme un dispositif nu, que l'artiste aurait certes formalisé de manière spécifique – arbitrairement pour le choix de la couleur blanche de chacun de ces éléments, en tenant compte objectivement des exigences du lieu pour leur alignement, leur hauteur, leur largeur ou leur inclinaison –, sans chercher toutefois à masquer, dans cette opération, ni les qualités ni les fonctions sonores des différents éléments rassemblés.

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

La première impression, qui consistait à concevoir la différence entre les visions au sol ou en hauteur comme une séparation, de fait, entre deux expériences esthétiques, était ainsi contredite par la prise en considération de la logique de construction de l'installation sonore, déterminée par des contraintes fonctionnelles et techniques. Il fallait donc comprendre ces jeux visuels de dévoilement et de masquage, relatifs à la position du spectateur dans l'espace, comme les effets du dispositif sonore et concevoir à la suite toute la structure et le dessin de l'installation de Pascal Broccolichi comme une architecture fonctionnelle, celle d'une vaste machine de diffusion du son réalisée spécifiquement pour un lieu d'exposition – son volume arrêté par les propriétés acoustiques dudit lieu.

Deux termes s'imposaient, donc, pour qualifier ce travail in situ : architecture et installation. Deux termes dont l'emploi, par ailleurs quelque peu galvaudé – puisqu'on l'applique indifféremment à toute sorte d'objet artistique pour peu qu'il convoque un espace et un son (du son dans l'espace, de la sonorisation de lieux, des pièces sonores, etc.) –, retrouvait ici un sens fort. Une installation, puisque le travail engagé par l'artiste visait la construction d'une structure déterminée par les qualités physiques d'un lieu ; une architecture sonore, puisque toutes les caractéristiques acoustiques de ce lieu avaient été analysées pour produire un dispositif technique qui puisse en exploiter les potentialités.

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

Il n'y aurait donc de dialogue avec le lieu qu'à travers les prismes de l'enregistrement et de la (re)transmission des sons produits dans et par son architecture. Plutôt, donc, une relation dialogique, qui se jouait en des termes de résonances et de réponses, qu'un dialogue au sens linguistique du terme. Mais il faut encore préciser une dernière caractéristique du projet conçu par Pascal Broccolichi, qui vient compléter cet aspect dialogique et permet de comprendre comment il s'articule avec la notion d'architecture sonore. Elle concerne le matériau sonore auquel il a recours. Tous les sons de *Dial-O-Map 25°* ont été enregistrés par l'artiste au cours d'une période de deux ans durant laquelle, équipé d'antennes réceptrices Ultra Basses Fréquences et de capteurs sismiques, il a entrepris de dresser «*l'inventaire des perturbations du réseau électrique et des mouvements vibratoires qui tissent les différents volumes du bâtiment.*» Il ne s'agissait pas, pour lui, d'analyser scientifiquement les caractéristiques sonores et acoustiques du lieu, mais de capturer les « bruits résiduels » produits par la structure électrique dans la structure architecturale. C'est l'exploration d'un réseau électrique, invisible, enfoui dans la structure en dur, qui fournissait sa matière première à l'installation. Il était donc important de souligner combien, à la source de ce projet, l'artiste avait cherché à matérialiser, sous la forme d'une présence visuelle et sonore, un invisible (le réseau électrique) et un inaudible (ces bruits résiduels produits par le réseau électrique étant imperceptibles). Partant de cet immatériel une architecture se dresserait dans l'espace de manière monumentale, presque spectaculaire, même.

Il était donc légitime d'envisager la construction de cette machinerie complexe – depuis l'enregistrement jusqu'à la restitution des sons –, dans des phénomènes d'allers-retours du lieu vers lui-même et de saisir le volume de l'installation comme le prolongement architectural-sonore de la nef, la matérialisation de son réseau acoustique électrique rendu visible, redéployé. Cette hypothèse serait complétée par une image de l'installation produite par l'artiste en 3D et dont la portée symbolique semblait comme renverser la relation hiérarchique du bâtiment à l'œuvre. L'indice visuel était donc de taille, il accréditait bien la lecture de ce projet en tant que reconstruction d'un lieu, mais on basculait avec lui de l'hypothèse du dispositif, prolongement ou prothèse du lieu, vers celle du lieu, prothèse ou prolongement du dispositif. L'image, en effet, ne permettait plus de dissocier l'installation de la nef, la construction du bâtiment dans lequel elle prenait place, de sorte que l'on éprouvait ce sentiment étrange que l'espace avait été, dans son ensemble, comme lissé par une pensée. Sur cette image, les imposantes colonnes qui quadrillent la nef du sol au plafond figuraient en blanc, de même que les coursives qui ferment cet espace. Ces éléments étaient donc assortis chromatiquement à ceux qui entraient dans la composition de l'installation sonore : sur toutes les images présentées, ces derniers étaient invariablement de couleur blanche. On comprenait, alors, selon cette représentation où la blancheur de l'installation irradiait l'architecture tout entière (seul le sol demeurait gris, par contraste), comment le lieu avait littéralement été happé par le dispositif qui figurait en son centre, au point où un renversement s'opérait : la grande nef devenait une sorte de ligne de fuite de l'œuvre, elle semblait en tout cas totalement intégrée à un circuit, à une circulation dont l'œuvre était le centre nerveux. Ce sentiment visuel de lissage, qu'il ne faut pas dissocier des effets propres à l'image 3D, qualifiait cet aller-retour entre le lieu et le dispositif. Il ne suffisait plus de constater que le relais apporté par l'architecture au dispositif de diffusion du son était éminemment opératoire sur un plan acoustique, il fallait encore concevoir, inscrit au cœur de cette proposition, quelque chose comme un double mouvement. La capture sonore d'un lieu, son traitement par anamorphose y était associé à la diffusion d'un son par deux architectures : le dispositif central et les volumes propres de la nef. Comme nous le verrons en détail plus tard, ce système de relais, associé à des phénomènes différés dus aux délais de transmission entre

lieux d'émission, de réception et de diffusion du son, instruisait le dispositif selon les termes d'un réseau, d'un circuit électrique, qui renvoyait directement à sa source même, au réseau électrique innervant l'espace de la nef.

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

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

Cette technique de montage dans la construction proposait à son tour une définition de l'objet prototype comme dispositif – un agencement d'éléments dont la réunion constituait des modules, un agencement de modules dont la réunion constituait un dispositif. Dans cet assemblage, chaque composant mettait en réseau ses fonctions respectives (de diffuseur, de récepteur audio...). Chaque module était parcouru par une même dynamique. Toute la construction visait l'amplification de sons.

L'objet, en tant que dispositif, se présentait ensuite dans l'assemblage de deux structures complémentaires, à l'origine d'une superstructure : le moteur (constitué par les trois modules) étant encastré dans une sorte de carlingue (constituée par les abat-sons). On doit encore ajouter, et cela constitue la dernière, mais non la moindre précision nécessaire à la compréhension des modalités de fonctionnement de l'installation *Dial-O-Map 25°*, que le son diffusé dans la nef du Cape serait piloté à distance par l'artiste, depuis Nice, son lieu de résidence, durant toute la durée de l'exposition. Il ne s'agirait pas, pour Pascal Broccolichi, de «jouer» une partition en direct, mais de lancer et d'alimenter un programme, voire d'intervenir sur les paramètres de la programmation et de la diffusion (cela concernant le choix des fichiers sonores diffusés dans les trois modules, leur vitesse et leur intensité, donc leur volume, etc.). Ce qui s'apparentait, dans le domaine sonore, au téléguidage d'un objet, ajoutait bien évidemment à la dimension prototypique de celui-ci. Ce téléguidage en rendait le contrôle plus complexe : il demeurerait impossible à l'artiste de savoir précisément quels seraient les effets réels de ses décisions, séparé qu'il était physiquement du lieu de réception ; la gestion des paramètres de la diffusion du son par ordinateur n'étant pas lisible dans le lieu de réception, la maîtrise d'une écoute devenait extrêmement flottante.

Au-delà de problématiques d'assemblage et de développement qui, finalement, pourraient tout autant convenir à la description de processus industriels de construction, l'objet conçu par Pascal Broccolichi, quelle que soit la version qui en serait finalement retenue, adopterait toujours un «régime» de prototype, et ce sur un plan essentiellement esthétique, puisque ses modalités de fonctionnement en décidaient ainsi. Il n'existait que dans l'excès de son profil (qui envahissait l'espace de circulation au sol), dans l'excès de sa puissance d'amplification (il pouvait, en un sens, se mettre en veille pour ne plus produire qu'un silence électrique, ou tout au contraire vrombir dans le lieu d'exposition au point d'en rendre la fréquentation problématique), et encore dans l'excès de ses dysfonctionnements (au risque d'être beaucoup trop efficace par rapport à l'acoustique du lieu, ou alors pas assez). Il n'existerait pas de bon réglage de cet objet contre d'autres, qui seraient inconvenants. Car avec le prototype, toute notion de réglage s'annule pour laisser place à celle de dérèglement. En cela, le régime prototypique s'oppose au régime processuel : à la mécanique imperturbable du processus, au ronron de son autorégulation, le régime prototypique oppose des mises en marche et des arrêts, des variations et des accidents (ici, dans un programme), des possibilités de manipulation et d'interventions, des risques d'échec, des dysfonctionnements, des interruptions... entre un «ne pas fonctionner» et un «fonctionner trop bien», ce régime participe d'une logique de l'événement et de la confrontation, quand le régime processuel se déploie dans l'immanence de son propre déroulement.

Pour activer ce prototype, l'artiste n'interprète pas une partition, il compose un programme. Ce programme, suivant la méthode retenue pour la confection des différents éléments matériels de l'installation, est issu du montage de fichiers son, enregistrés au préalable, filtrés, étirés, compressés, puis enfin assemblés en vue d'une diffusion en continu. Bien évidemment, composer un programme ne suffit pas à activer un dispositif, encore faut-il transmettre les informations d'un point vers un autre, en l'occurrence d'une source vers une émission. L'ordinateur qui pilote le programme et qui laisse à l'artiste l'opportunité d'effectuer quelques opérations, est partie prenante du dispositif de cette installation dont le fonctionnement général est de type instrumental. En ce sens, on peut avancer que Pascal Broccolichi n'interprète pas une partition, mais joue d'un instrument. En ce sens également, on peut comprendre que chacun des objets qui composent ce dispositif

instrumental – depuis l'ordinateur au fichier son, depuis le réflecteur, l'évent ou l'abat-son, à l'architecture de la grande nef dans ses capacités acoustiques, jusqu'au spectateur lui-même, dans sa reconfiguration de l'écoute par un déplacement –, est également l'une de ses médiations. On pourrait certainement distinguer ces différentes médiations, selon leurs natures (machiniques, architecturales, électriques), ou leurs fonctions (d'émission, de réception, de diffusion, de compression, de filtrage), ce serait cependant manquer leur solidarité essentielle, qui fait apparaître un trait pertinent du dispositif en tant que prototype : qu'un seul point de la chaîne de médiation dysfonctionne et c'est l'ensemble qui est mis en péril.

Cette remarque pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres travaux de Pascal Broccolichi, qui engagent la création d'œuvres au sein desquelles se jouent l'émission, la réception et la diffusion de sons, dans la mesure où ils reposent sur un réseau de médiations. Ces propositions font d'ailleurs l'objet d'une nomination qui, plus qu'à une logique de titrage – telle qu'on la retrouve dans beaucoup d'autres œuvres –, semble faire écho à une définition quasi-scientifique du travail artistique, de ses objets, de leurs fonctions, de leurs médiations, en raison de catégories et de critères techniques. *Atlas Lambda* (1991-2003) est «une sonothèque qui regroupe sur supports CD audio une collecte d'enregistrements organisée pendant plusieurs années d'écoute sur les différents spectres des ondes radiosources. Les investigations sonores ont été menées dans deux environnements particuliers que l'on appelle habituellement les ondes hertziennes et les ondes magnétiques interstellaires». Dans cette installation, le spectateur est invité à choisir parmi les soixante CD mis à sa disposition, et à écouter les enregistrements sur deux lecteurs munis de casques. Les *Cellules isophoniques* et les *Cellules exophoniques* sont distinguées par des sortes de matricules (AI 37, AI 38, AI 39, AI 40). Voici le descriptif de la *Cellule Isophonique AI 37* tel qu'il est livré par l'artiste dans un dossier de présentation de son travail, au chapitre «Performances acoustiques» : «Mesures effectuées entre l'énergie précoce et l'énergie totale suivant les normes NEN 20160 et DIN 55240. Isolement acoustique et encaissement TBF. Amorti du bruit et hyperlocalisation selon le spectre amplifié Dn_{Av} 39,9 dB – 8,4. La compression d'air est de 250 cm² au ml / DN 10 = 37 db(A), débit haut modulant à 15 m³/h RA net (A). Résistance aux strates constantes de hauteur stable et sans variation d'intensité. La cellule isophonique garantit une retenue optimale des ondes stationnaires et des fréquences propres axiales contre les parois de la salle d'essai (obliques de Raleigh). La lame d'air-source courbe à chaque phase le système masse-ressort-masse, dont la fréquence de résonance dépend du volume surfacique. Les échos flottants et les créneaux de perte en courbes irrégulières (TR 100 Hz) répondent à l'indice d'isolement du fourreau de Type Helmholtz».

On ne peut espérer description plus précise d'un dispositif technique, de ses caractéristiques, de ses agencements, de son action et des effets qu'elle produit. Il serait aisé de reproduire ce même type de description pour la plupart des projets de l'artiste, de telles notices venant qualifier chacun d'entre eux. Cela n'avancerait cependant pas à grand-chose le lecteur peu averti, comme je le suis moi-même, des qualités techniques et du vocabulaire scientifique liés à la description des phénomènes acoustiques et sonores. Admettons, donc, que nous ne maîtrisons pas ces registres. Que nous reste-t-il de ce texte ? Deux éléments essentiels, car rien ne nous empêche d'en extraire des relations de causes à effets. La traduction concrète des différentes propriétés physiques énoncées ici signifiant l'effacement du son produit à l'intérieur d'un espace normé, on peut déterminer un effet (un silence obtenu par soustraction) dont les causes matérielles sont relatives à une série d'opérations portant sur les fréquences sonores et l'espace acoustique (isolement, encaissement, amplification, amortissement, etc.). Mais l'opération première, celle qui débloque la possibilité technique et esthétique de l'installation sonore, puisqu'elle induit un dispositif et une forme où se matérialise une relation de cause à effet –, est livrée par le terme qui ouvre ce texte : «Mesures». Or, cette topique de la mesure est opératoire dans tout le travail de Pascal Broccolichi.

Pour en poursuivre sereinement l'analyse esthétique, il faut encore préciser ce que recouvre ce terme de «mesure». La description de la *Cellule Isophonique AI 37*, précédemment citée, nous le signifie assez précisément, qui en use pour marquer l'écart ou les écarts entre deux énergies. Mesurer ne signifie donc pas, uniquement, calculer une distance entre un point x et un point y situés dans l'espace, mais relever les niveaux d'intensités qui qualifient ces différents points. La mesure, ainsi déterminée, concerne tout autant les quadrillages topographiques que les phénomènes d'amplification de signaux, qu'ils soient sonores ou lumineux – et les deux champs ne cessent de s'interpénétrer dans les installations conçues par l'artiste, depuis *Raccorama 4* (huit projecteurs de lumière blanche à iode, dispositif sonore de deux enceintes et dessins réalisés au sol avec de la poudre de mica) jusqu'à *Dial-O-Map 25°*.

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

L'important, dans la mesure, n'est pas la distance, mais le rapport de la distance à l'intensité : soit, le degré. La mesure est donc le produit de deux ordres de données. Celle d'un signal sonore, par exemple, s'effectue selon le rapport d'une intensité – plus ou moins faible, plus ou

moins fort pour le volume, plus ou moins haut, plus ou moins bas pour la fréquence –, à une distance, sur les trois axes de l'horizontalité, de la verticalité et de la profondeur – plus ou moins proche, plus ou moins lointain, plus ou moins profond, plus ou moins élevé, etc.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dial-O-map 25° est cet objet impur, anamorphosé, fruit de différentes opérations. Sa méthode de production reprend les grandes lignes du processus précédemment évoqué – capture de sons dans un lieu donné, révélation de dimensions sonores cachées, rediffusion dans ce même lieu des sons enregistrés modifiés par l'artiste et produits par un dispositif acoustique spécifique, etc. Parmi les opérations mises en œuvre par ce projet, l'une jouit cependant d'un statut particulier : l'amplification. Car, dans le changement d'échelle opéré par le dispositif de diffusion sur le matériau sonore enregistré (d'imperceptible, ce dernier devient central), se joue également un changement de plan. Une réalité augmentée ou amplifiée est ici obtenue dans le redoublement d'une présence sonore par une autre : les sons mesurés recouvrent partiellement ou en totalité les sons émis naturellement par le lieu, sauf exception, lorsque le dispositif se met en veille ou en attente. Ce recouvrement sonore vaut pour le redoublement d'un espace et d'un temps par un autre. Un lieu est, donc, littéralement, rejoué par lui-même. Deux dialectiques s'enclenchent : entre révélation et effacement se re-déterminent des qualités de présence : l'inaudible se diffuse, l'immatériel s'architecture, décidant des formes de l'installation sonore, qui fonctionne comme un vaste amplificateur ; entre continuité et différé, la diffusion combine les temps (les fichiers sont pilotés depuis Nice, stockés à Bordeaux pendant les heures creuses et émis durant les heures d'ouverture dans la nef). Un espace et un temps se succèdent, se dédoublent, se combinent ou s'effacent pour en laisser apparaître d'autres. À la conjonction de ses différentes modifications, se détermine une nouvelle présence du lieu. Car, celui-ci, dans ses dédoublements et ses combinatoires réalise sa propre fiction sonore. Une fiction dont le mystère est grand, puisqu'un spectre y devient son propre corps.