

LOCUS SONUS

3ème cycle - école supérieure d'art d'aix-en-provence
école nationale supérieure d'art de nice villa arson

Actes Symposium 11/2005 Audio / Espaces / Réseaux



Symposium Audio/Espaces/Réseaux
LOCUS SONUS audio in art
<http://locusonus.org/>

22 et 23 novembre 2005
École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence

Présentation de l'installation sonore *Dial-O-Map 25°* exposée au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux du 21 mai au 2 octobre 2005

Pascal Broccolichi

artiste, professeur à l'École Nationale Supérieure d'Art de Nice Villa Arson

<http://www.dial-o-map.net/>

<http://www.lecsonic.net/>

(communication faite pour le symposium Audio/Espaces/Réseaux Locus Sonus, à l'Ecole Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence, le 23 novembre 2005)

« 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, 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. 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. (...) 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. 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 au 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.

(...) 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 un 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. (...) 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. (...) 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'à l'auditeur des ondes qu'il perçoit et de celles qu'il croit percevoir.

(...) 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'évoque souvent en parlant du désert cet état d'attention permanente qu'il déclenche, 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.

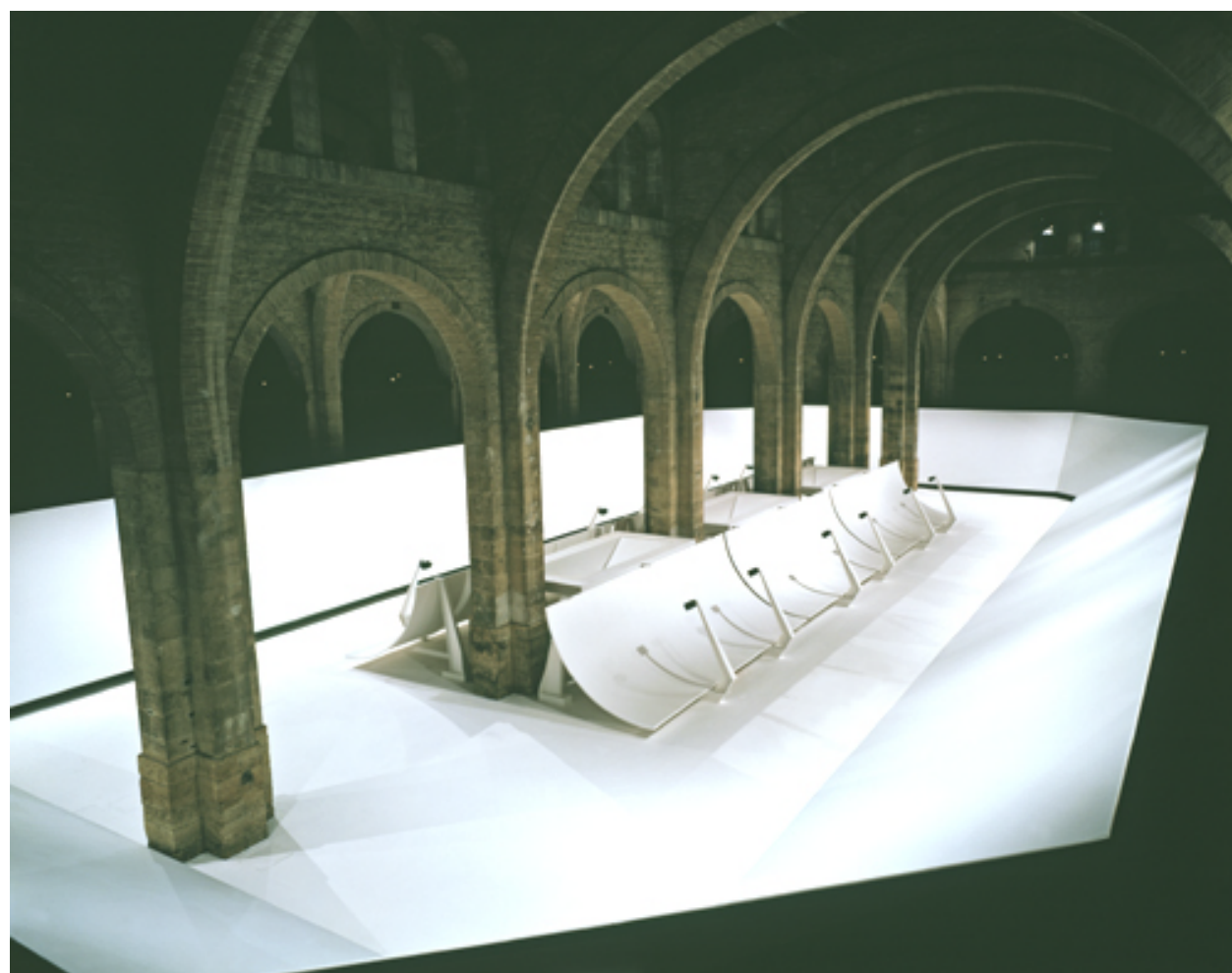
Je veux bien alors en déduire que le silence total est inimitable puisqu'on supporte en général assez mal le provisoire qui dure trop longtemps. Le temps aussi nous semble toujours trop vague, on lui préfère la durée intermédiaire qu'il est plus facile d'amorcer par toutes sortes de repères. Dans ce 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, 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. »

Extrait de l'entretien Thierry Davila / Pascal Broccolichi in catalogue *Dial-O-Map 25°*,
publié par le capcMusée de Bordeaux et Fage éditions.









*/

Liens.

1. <http://www.dial-o-map.net/>
2. <http://www.lecsonic.net/>
3. <http://www.documentsdartistes.org/broccolichi>

Articles de presse.

1. artpress n°315
2. Archistorm #15
3. <http://www.e-storming.com>, Pascal Broccolichi, *Dial-O-Map 25°*
4. <http://www.archi-art.net>, *Dial-O-Map 25°* par Thierry Davila, juillet 2005

Radio.

1. Peinture fraîche, Jean Daive, France Culture
émission du 01 juin 2005

2. Le chantier, Bastien Gallet, France Culture
émission du 26 novembre 2005

crédits photographiques :
© Frédéric Delpech
© Gaëlle Deleflie