

"Comment penser le rien ? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien?"

Georges Perec, *Espèces d'Espaces*

Nous sommes le 7 juillet 2011, aux alentours de 20h. Une marée de spectateurs afflue sur les terrasses de la Villa Arson qui surplombent la baie niçoise. Le soleil s'est radouci, un escadron de martinets zigzague dans le ciel en piaillant tandis que les arrivants installent leur tapis de sol sur les gradins encore tièdes. Eliane Radigue, prêtresse du drone électronique, s'apprête à diffuser sa Trilogie de la Mort pour la première fois en extérieur, avec l'assistance d'Emmanuel Holterbach. Inspirée du Livre des Morts Tibétains, cette pièce sonore d'une durée de quatre heures évoque les six états intermédiaires qui constituent la "continuité existentielle" de l'être, selon les préceptes bouddhistes. Dès que les premières modulations s'élèvent des enceintes disséminées dans l'enfilade d'amphithéâtres, la conscience est happée toute entière par cet environnement sonore qui étire le temps, l'évapore. Avec cette impression de vivre un moment unique, historique sans doute, comme ont pu l'être les Nuits de la Fondation Maeght - une quarantaine d'années et quelques kilomètres en amont, sur les hauteurs de Saint-Paul de Vans. La musique d'Eliane Radigue déploie d'amples bourdons électroniques aux modulations infimes qui font vibrer l'air, tandis que la nuit tombe imperceptiblement. Ces tissages d'ondes circulaires qui ricochent sur le béton déclenchent un état méditatif - hyper-acuité ou somnolence, c'est selon. La beauté solennelle de cette séance d'écoute, comparable au *Theater of Eternal Music* de La Monte Young, est encore avivée par l'absorption de vin blanc qui favorise la divagation mentale. Quelques jours auparavant, les bulletins météo étaient pourtant formels et avaient déclenché l'inquiétude d'Eliane: un orage était annoncé ce soir là. Le mistral des basses fréquences aurait-il eu raison des nuages dès lors que s'entamait le cycle sonore des réincarnations? Le dieu Aether aurait-il ce soir-là fait preuve d'une clémence toute particulière pour les beaux yeux d'Eliane?

Nulle question de croyance divine mais plutôt de croyance en l'expérience, dans le droit fil des tentatives utopiques si chères aux années 1960. Ce qui fermente au coeur du Temps de l'Ecoute, c'est bien la notion d'un état intermédiaire, interstitiel, d'une distorsion (déstabilisation?) des sens qui nous renvoie un miroir déformé du réel. Une expérience psychédélique telle que l'envisageait Aldous Huxley - non pas comme symptôme d'une époque et d'un mode de vie *sex, drugs & rock'n' roll* avec son cortège d'images pop colorées (quoique Malaval ou Arnaud Maguet, à leur époque respective, ont aussi du répondant dans ce domaine), mais plutôt comme perception aiguisée, décuplée, jusqu'à susciter un extrême détachement, entre introspection et prescience. Une perception qu'on qualifia parfois d'extra sensorielle, dont les initiales ESP en anglais sont aussi celles - il n'y a pas de hasard - d'un mythique label avant-coureur des sixties (ESP Disk).

DEDANS, DEHORS

Dans le Temps de l'Ecoute, le son excède le langage musical où l'histoire l'avait cantonné pour devenir le médiateur d'une expérience sensorielle. Les oeuvres présentées, réfutant la séduction facile, encouragent le spectateur à puiser dans le réservoir de sa propre expérience, pointant certains interstices du réel dans lesquels s'engouffre un monde de sons parfois aux limites de l'audible. Ce Temps de l'Ecoute - qu'on pourrait assimiler à un temps en suspens,

un hors-temps - renvoie à des questionnements sur la place occupée par le son dans notre existence, en-dehors de toute considération musicale (du moins dans son acception culturelle). La vue prévaut-elle sur le son? Peut-on déduire une forme plastique d'un pur phénomène acoustique? Comment mettre précisément en forme ce qui relève par définition de l'informe? Des questionnements d'autant plus légitimes que l'exposition fait voler en éclats les catégories esthétiques, trop souvent maintenues sous cloche par les hautes instances de l'Art. La convergence du médium sonore et des arts plastiques, dont la Villa Arson s'est fait l'ambassadrice depuis l'exposition Murs du Son en 1995, arpente ici des terrains inédits, dans des va-et-vient subtils entre passé et présent. Les oeuvres dialoguent entre elles par delà les époques, entretenant une parenté atemporelle. En déambulant dans l'exposition, on partage ce même sentiment d'abolition du temps et de l'espace. Chacun à leur manière - du plus radical au plus pop, de l'austérité au second degré - les pièces présentées appréhendent la matière sonore comme un phénomène invisible qui sous-tend le réel. Les sons objectivés du dehors y reflètent paradoxalement l'espace subjectif du dedans.

ONDES ET ANAMORPHOSES

Pour saisir les déclencheurs d'un tel processus, il faudrait revenir sur la notion d'environnement sonore, dont Max Neuhaus et Bill Fontana ont défini les contours dans le sillon de John Cage, en prolongeant l'expérience du son *in situ* au delà de la syntaxe musicale. Si John Cage et Max Neuhaus ont révélé la musicalité des sons glanés dans l'environnement naturel, ce sont les ondes électromagnétiques et les interférences parasites que le plasticien Lars Fredrikson agence dans son travail, non pour leurs qualités musicales, mais comme purs phénomènes neurologiques et physiologiques. Exilé en France, cet artiste d'origine suédoise disparu en 1997 enseigna longtemps à la Villa Arson où il posa les jalons d'un art sonore naissant, dans la plus grande discrétion. De la sculpture sans matière, du volume sans forme, impalpable et invisible. Fredrikson s'attache à une forme d'aliénation délibérée, qui procède d'un regard neutre, étranger au monde. **Aux sons du dehors correspondent un espace du dedans, et vice-versa.** Un monde à l'intérieur du monde. Une architecture sonore, délimitée par des haut-parleurs, et vierge de toute iconographie, de tout repère familier. Un espace mental, virtuel, projeté sur un écran imaginaire, qui aspire au néant et se dérobe à chaque fois qu'on tente de l'approcher, d'en cerner les frontières, de s'y acclimater. Ne pas chercher à faire sens, mais être dans l'oubli du sens: ou comment formuler l'indicible, mettre des sons sur ce qui est innommable, pour reprendre la terminologie de Samuel Beckett - avec lequel Fredrikson s'était lié d'amitié. Mais là où Beckett convoquait des voix intérieures, Fredrikson convoite les sons intérieurs, les graphes abstraits de sa propre conscience sous forme de motifs sans encre - stries et nervures gravées dans l'inox - ou de systèmes de diffusion ultra-minimalistes. Dans cette forme d'art radical, Fredrikson quête les sensations internes des sons, au plus prêt de leur dimension plastique. Non pas un travail de musicien, mais de révélateur, via un dispositif des plus rudimentaires à base d'oscillateurs électroniques dégotés dans un marché aux puces.

ARCHITECTURE INVISIBLE

Nulle opération intellectuelle derrière un tel processus, bien au contraire: il s'agit pour Fredrikson de se rapprocher au plus près d'une nature humaine vierge de toute culture. Comme l'assène Gombrowicz dans son Journal, "*plus c'est savant, plus c'est bête*". Formellement parlant, les dispositifs de Fredrikson sont d'une simplicité absolue: une plaque d'acier froissée, suspendue à hauteur d'yeux, reflète en anamorphose la lumière blanche d'un espace blanc. Il en va cet espace intérieur comme du plus profond de la galaxie: on y ressent le plus absolu dépeuplement. Elevés en captivité, les sons continuent de croître et de proliférer comme des organismes autonomes, alors que plus aucun humain n'est là pour les générer. "*Se trouver*

dans un mode ordinaire tout en perdant pied dans un monde inconnu", c'est peut-être là la clé de l'oeuvre opaque de Fredrikson, qui se déclarait *"imageophobe"* - non sans une forme d'humour tempérant l'austérité du propos. Les installations de Ludovic Lignon et Pascal Broccolichi, pour lesquels il fut une figure tutélaire, doivent beaucoup à cette expérience soustractive de l'espace. L'un comme l'autre s'attache à transformer un espace d'exposition en "surface amplifiée", où les commutations de diodes lumineuses ou les turbulences électromagnétiques révèlent les fluctuations fondamentales et imprévisibles de la nature. Ondes planes, craquements, vibrations: le son y devient une entité autonome, libre, vivante, organique, dont le corps du spectateur est la caisse de résonance. *"La matière m'intéresse pour sa nature, quand elle est là, dans et par son étendue, dans toute son ambiguïté, avec ce qu'elle a d'indépendance : elle m'intéresse pour sa résistance face à l'organisation de nos idées. Car elle fait partie de l'indépendance de la nature*, explique Ludovic Lignon. *Le hasard est partout. Partout il y a un bruit de fond, notre horizon de la connaissance. L'horizon est fluctuant, bruité. Dans notre environnement de plus en plus design et pseudo-maîtrisé, les signes de l'omniprésence de la nature deviennent le hasard, enchaînant les accidents et catastrophes."* Bruit de fond de l'univers ou bande-son de la vie quotidienne, le son est un flux aléatoire, une *source d'entropie* qui cartographie notre existence. Il circule également dans l'architecture, qui prend chez Broccolichi des formes héritées du design minimal, de la technologie de pointe et de la science-fiction, dans sa blancheur toute kubrickienne.

Induire la perception d'une architecture invisible, c'est aussi le projet conjoint d'Isabelle Sordage et d'Eléanore Bak, dont les oeuvres trouvent une résonance toute particulière dans cette exposition: l'une à travers la lecture acoustique de formes architecturales (ici, deux parabole à la manière d'Anish Kapoor qui réverbèrent des hautes fréquences perceptibles seulement au centre de l'espace) à laquelle l'autre répond par des "dessins d'écoute". Infraréal plutôt que surréel, intermedia plutôt que multimédia. Ce qu'il reste quand il ne reste plus rien: juste une vibration, matrice de tout ce qui vit. Le corps, comme un oscillographe, s'en fait ici le relais.

SPACE IS THE PLACE

Dans ses replis les plus impénétrables, dans ses contrées les plus inhospitalières, le son s'apparente à un substrat métaphysique, un exode dans l'inconnu. Du chant des trous noirs à la musique des sphères, il porte en lui toute l'histoire de l'humanité, comme semblent l'indiquer les dernières découvertes en astrophysique. Grâce à un télescope spatial à rayons X, des chercheurs britanniques ont observé en 2003 des rides dans le gaz d'un amas d'étoiles. La preuve, selon eux, de l'existence d'une onde sonore provoquée par un trou noir. Ce son, le plus grave jamais détecté dans l'espace, est un million de milliards de fois plus grave que la limite de l'audition humaine. De là à en déduire que le son serait à l'origine du monde, il n'y a qu'un pas. Le big bang ne serait-il pas une gigantesque déflagration sonore émanant d'une fréquence basse compressée au point ultime? Pour l'astronome Steve Allen, *"ces ondes sonores pourraient être la clé pour comprendre comment les amas de galaxies, les plus grandes formations de l'Univers, peuvent grossir."* Le scientifique suisse Hans Cousto, émettant l'hypothèse d'une "octave cosmique", décrit ce fascinant amalgame entre le son et l'origine de la vie. *« Il est connu que la terre, les planètes et les étoiles possèdent un champ électromagnétique différent. Lorsque ces champs se trouvent dans la sphère d'influence d'autres champs alors, surgissent entre autre par la rotation des planètes, des nouveaux champs d'ondes pulsées de fréquences diverses. Ces champs de fréquences et d'énergies différentes existaient bien avant que la vie ne se développe sur terre. La vie sur terre s'est donc développée dans la sphère d'influence des champs électromagnétiques naturels les plus différenciés. Chaque être vivant et chaque cellule est née et s'est développée sous cette*

influence."

TIME IS ON MY SIDE

L'expérience du temps, indissociable de l'espace, est aussi l'un des enjeux majeurs de l'exposition, que ce soit à travers la collaboration "rétroactive" entre Jérôme Joy et Jean Dupuy, dans le *replay* de la symphonie *Monoton* de Yves Klein par Christian Vialard ou dans les environnements sonores de Malaval.

Figure historique de l'art contemporain, Jean Dupuy fut d'abord lié à l'Abstraction Lyrique avant de s'établir à New York dans les années 1970, où il gravita autour du mouvement Fluxus avant de revenir en France en 1984. Son oeuvre, dans le voisinage de George Maciunas, Robert Filiou ou Georges Brecht, est constituée majoritairement de performances, de ready-mades et d'installations qui révèlent, par un jeu de détournement, la poésie dissimulée dans les objets les plus anodins. L'exposition présente l'une de ses pièces les plus ludiques: un système d'horloges porte à la place des heures et des aiguilles un disque en carton rotatif sur lesquels sont inscrites des phrases dérisoires (Ca tourne en rond, Lulu vas-y, On ne se perd pas de vue, Wait a Minute, Bonjour Madame, Evolution...). En amplifiant le tic-tac à l'aide de micro-contacts, Jérôme Joy transforme la pièce en un concert génératif et perpétuel qui emplit l'espace de son mécanisme acoustique. Les horloges se transforment en partition conceptuelle, où l'égrènement des secondes devient un motif rythmique qui renvoie à l'inexorable écoulement du temps autant qu'à la trivialité du quotidien.

Cette impression de distorsion temporelle et d'a-synchronicité est tout aussi prégnante dans le *replay* de la *Symphonie Monoton: Silence* d'Yves Klein, sous les auspices de Christian Vialard. La symphonie **de quarante minutes**, constituée d'un son unique et continu **ponctué de silence**, est rejouée sous forme de concert virtuel par une brochette de 18 musiciens, filmés individuellement en segments vidéos qui s'interchangent ponctuellement. Par ce procédé, impossible à concevoir à l'époque où elle fut exécutée, Vialard amplifie ainsi l'idée primordiale de Klein, qui déclarait: "*Cette symphonie n'existe pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps, parce qu'elle n'est jamais née ni morte, après existence, cependant, dans le monde de nos possibilités de perception conscientes: c'est du silence - présence audible*".

L'oeuvre de Malaval, dandy du troisième type, résulte quant à elle d'une chimie particulière. Parallèlement à ses sculptures protéiformes, Malaval s'est attaché à enregistrer son quotidien le plus intime, à archiver le son de sa vie - bruits ambiants et bribes de conversation, recontextualisés dans l'exposition par Vincent Epplay -, à faire de son existence, jusque dans ses moments les plus anodins, l'essence poétique de son oeuvre. Il est impératif que "*ça sonne creux*", comme il le griffonne sur la maquette d'un livre qui restera à jamais à l'état de prototype. Préfacé par Jean-Jacques Schuhl, ce livre-fantôme rempli de collages, de photographies et d'annotations manuscrites fut réalisé en 1971, suite à la rencontre entre Malaval et les Rolling Stones, qu'on devine haute en couleurs. Le groupe légendaire était venu en France enregistrer son album *Exile on Main Street* dans une luxueuse demeure de Villefranche-sur-Mer, ancien QG de la Gestapo. Psychotropes, arts plastiques et rock n roll faisaient alors bon ménage sur la Côte d'Azur. Là encore, le son est au coeur du processus de création, le déclencheur d'un joyeux chaos mental qui cristallise l'esprit d'expérimentation tous azymuths de l'époque. Cette culture là, contrairement à celle qu'on nous livre aujourd'hui en pâture, ne s'assimile pas comme on ingurgite un plat de nouilles, elle se met en pratique avec toute la ténacité requise au sein

d'un mode de vie mêlant création et destruction. Pas de compromis possible, tout passe par le ressenti.

REMANENCE PSYCHEDELIQUE

Le LSD, synthétisé en 1938 par les laboratoires Sandoz, joua un rôle essentiel dans la synesthésie, phénomène neurologique qui consiste à voir le son et à entendre les couleurs. L'utilisation de psychotropes, vecteurs d'hallucinations auditives et de sons "surnaturels", favorisa une approche expérimentale du son et contribua largement à la popularisation de la musique électronique, de ses prémices jusqu'à la musique techno. Avant les années 1960 et son irruption dans la pop culture (via le célèbre disque du premier groupe de studio White Noise, émanant des studios de la BBC), l'électronique était loin d'être abordée comme un instrument de musique potentiel. Circuits imprimés et plaquettes d'acides ont connu une histoire étrangement indissociable **et la** contre-culture psychédélique généra de sidérantes expériences sonores. Vincent Epplay, Arnaud Maguet ou Gauthier Tassart tentent aujourd'hui **de la** réactiver avec une certaine distance conceptuelle. L'emprunt et la citation, la réappropriation et la décontextualisation, le sample sonore et visuel: ces agencements relèvent moins chez eux du pastiche postmoderne, que de la déterritorialisation, de la résurgence d'une expérience vécue, plus ou moins par procuration. Une transmission, au propre comme au figuré.

En puisant dans un registre de formes aux connotations accidentellement "psychédéliques" (images d'archives télévisuelles, films super 8 éducatifs, banque d'illustration sonore...) auxquelles il relie des fragments de sa propre vie (ses propres auto-productions musicales et filmiques dans les années 1980), Vincent Epplay re-synchronise le passé en y introduisant une dimension "hantologique". Dans son dispositif audiovisuel conçu pour Le Temps de l'Ecoute, il met en scène la fuite du temps, l'horizon poétique des spectres du passé qui continuent, inlassablement, de nous hanter. Un psychédélisme sombre, entêtant. Retour de flamme des utopies entérinées par la société de consommation, cervelles cramoisies et optimisme en berne, la descente de trip s'avère particulièrement maussade. Et le lavage de cerveau auquel nous sommes quotidiennement soumis trouve ici son contrepoint métaphorique, pour ne pas dire métaphysique. Dans une mise en abîme de la boucle temporelle, le spectateur peut remixer à son tour les pièces sonores gravées en vinyles sur des platines reliées au dispositif visuel. Pirate d'ondes et plasticien sonore, Epplay introduit en sus dans ses dispositifs une subtile touche d'humour et de subversion politique. Dans *L'art de la guerre magnétique*, le Dr Andrija Puharich, parapsychologue notoire et ardent défenseur du tordeur de cuillères Uri Geller, soutient qu'*"il est possible de créer des fréquences qui provoquent des états insurrectionnels dans la population. On pense pouvoir créer de tels effets observés en laboratoire, sur un plan global, en employant l'émetteur amplifié de Tesla, de sorte qu'une grande partie de la population peut être influencée électroniquement à avoir des comportements instables."* Voilà une thèse fleurant bon la paranoïa qui ne serait pas pour lui déplaire.

FANTOMES POP

De l'inénarrable Jean-Pierre Massiera, producteur niçois qui connut son heure de gloire en produisant au kilomètre rock psyché et disco kitsch pas piquée des hannetons (*"Je suis capable du meilleur comme du pire, mais c'est dans le pire que je suis le meilleur"*), Gauthier Tassart ne conserve que l'architecture de son studio, un mobilier réduit à sa plus simple structure qui s'apparente à une sculpture minimale. Devant ce pupitre en bois où gisent des fantômes

de machines sont reconstitués sous forme de vidéos-surveillances les temps de pause des musiciens, en attente d'enregistrement d'une session de studio. L'installation vidéo réalisée en collaboration avec le musicien Thomas Köner révèle pour sa part un site géographique évoluant au ralenti, dans un temps suspendu, en apesanteur. La bande-son est constituée de *field recordings* captés in situ, érodés par un *process* électronique, conviant le spectateur à s'immerger dans un environnement sonore hypnotique.

Arnaud Maguet réhabilite quant à lui l'aura fantasmatique et la teneur empirique de la contre-culture des années 1950 à 1980, période fertile durant laquelle l'avant-garde artistique et musicale s'hybrida à la pop culture, aux films expérimentaux, à la musique minimaliste, à l'ésotérisme ou au rock'n'roll le plus *underground*. Maguet tisse dans ses installations un patchwork de références plus ou moins cryptiques (WS Burroughs, Kenneth Anger, Soft Machine, Sun Ra, Rolling Stones, Can, Neu!, Terry Riley, Brian Eno ou Jean-Jacques Lebel, dont il a réorganisé à l'occasion les archives sonores et visuelles) pour leur insuffler une seconde vie et en revitaliser les enjeux, tant sur un plan esthétique que philosophique. Le Temps de l'Ecoute est aussi le lieu d'une réflexion sur ces pratiques "alternatives" qui déplacent ou dépassent la problématique de l'art. "*L'art, c'est là où l'on se trouve*", comme le résumait Lars Fredrikson. En sillonnant le Temps de l'Ecoute, force est de constater que ce n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd. L'exploration ne fait que commencer.