

les CAHIERS

de la création contemporaine



SOMMAIRE

4. **Diagonales : son, vibration et musique** Sébastien Faucon
 6. **Des arts plastiques sonores** Sandrine Mahieu
 11. **Le son dans la création contemporaine** Pascale Cassagnau
15. **On / Off** École supérieure d'art et design, Saint-Étienne
 18. **Listen to your Eyes** Frac Lorraine, Metz
 23. **Listen to your Eyes** (part. 2) École supérieure d'art, Metz
 24. **Feedback : vibrations aller-retour** la Box, Bourges
 30. **Feedback : vibrations aller-retour** (part. 2)
 Médiathèque de Nevers
 38. Château d'Oiron
 41. Le CENTQUATRE, Paris
 46. Musée Réattu, Arles
 48. Informations pratiques



La manifestation Diagonales est une proposition de Sébastien Faucon, responsable des collections arts plastiques du CNAP (commissariat et coordination générale) et de Pascale Cassagnau, responsable des collections audiovisuelles, vidéos et nouveaux médias (commissariat et direction des projets radiophoniques ACR) en collaboration avec Christian Debize, Stéphane Doré, Marc Jacquin, Béatrice Josse, Michele Moutashar, Isabelle Reiher, Emmanuel Tibloux et Paul-Hervé Parsy.

Toutes les œuvres exposées sont inscrites sur les inventaires du fonds national d'art contemporain / Centre national des arts plastiques, sauf mention contraire.

DIAGONALES

De février 2010 à janvier 2011, *Diagonales : son, vibration et musique* dans la collection du Centre national des arts plastiques propose un parcours inédit d'expositions, dans dix régions en France, de l'Aquitaine à la Lorraine, ainsi qu'en Belgique et au Luxembourg. À partir d'une proposition de Sébastien Faucon, responsable de collection au CNAP qui a conçu cette manifestation autour d'une approche commune (la place du son et de la musique dans la création des années 1960 à nos jours), ce sont près d'une vingtaine de lieux qui ont invité le Centre national des arts plastiques (CNAP), établissement public assurant la gestion, la garde et la diffusion des œuvres du fonds national d'art contemporain.

Durant une année, les expositions mettent tour à tour l'accent sur l'aspect historique de la collection avec la figure de Max Neuhäus ; sur l'influence de John Cage dans la déclinaison du thème du silence et de la variation ; ou celle de Bernard Heidsieck, John Giorno et Henri Chopin dans le domaine de la poésie sonore. *Diagonales* est aussi l'occasion de présenter l'impact de la contre-culture rock, avec les créations de Steven Parrino et de Christian Marclay ; ou encore l'évolution de l'art sonore depuis les recherches de Bernhard Leitner jusqu'aux œuvres de Céleste Boursier-Mougenot et de Pascal Broccolichi.

À l'occasion de *Diagonales*, ce sont enfin quatre commandes publiques qui ont été engagées. Montrées dans différents lieux, elles témoignent de la volonté du ministère de la Culture et de la Communication d'agir en vue de l'élargissement des publics de l'art contemporain et de son souci d'encourager des artistes à créer des œuvres inédites ou expérimentales.

Ce numéro des *Cahiers de la création contemporaine*, consacré au premier semestre de *Diagonales*, est conçu pour permettre au public d'être accompagné à travers ses déambulations, pour l'aider à appréhender les œuvres. Je remercie nos partenaires, qui nous ont généreusement accueillis, accompagnés dans cette vaste politique de diffusion et qui ont partagé avec nous l'ambition de cette manifestation, conjugué leurs réflexions sur ces œuvres sonores, immatérielles, ou portant sur une thématique musicale, dans une manifestation de grande ampleur.

Richard Lagrange directeur du Centre national des arts plastiques

Supplément au numéro 365 d'art press. Ne peut-être vendu séparément – numéro réalisé en coédition art press / Centre national des arts plastiques

Directeur de la publication
Jean-Pierre de Kerraoul

Coordination éditoriale
Richard Leydier

Graphisme
Thomas Kieffer

© Yann Rondeau pour l'identité visuelle
 « Cahiers de la création » en couverture.

Impression
Roto Aisne, Gauchy

CPPAP 0409K84708
 ISSN : 2100 - 9635
 ISBN : 978-2-11-099302-1

Présidente du Centre national
 des arts plastiques
Anne-Marie Charbonneaux

Directeur du Centre national
 des arts plastiques
Richard Lagrange

Direction du département
 de la création artistique
Pierre Oudart

Direction du département
 du fonds national d'art contemporain
Claude Allemand-Cosneau

Direction éditoriale
Sandrine Mahieu
 responsable des éditions

ont collaboré au numéro :
Raphael Brunel
Pascale Cassagnau
Caroline Cros
Sébastien Faucon
Christine Macel
Sandrine Mahieu
Daphné Le Sergent
Frank Smith

en couverture
 Pipilotti Rist *Pipilotti's Mistake*, 1988
 © ph. Pipilotti Rist / BDV Artview / CNAP

DIAGONALES, SONS VIBRATIONS ET MUSIQUE

Sébastien Faucon

Diagonales est une partition géographique. Durant une année, de février 2010 à janvier 2011, les expositions s'enchaînent, s'entremêlent et se répondent, apportant une vision singulière et complémentaire autour d'une même problématique : la place du son et de la musique dans la création contemporaine. Par cette somme d'expositions temporaires d'œuvres du Centre national des arts plastiques, en partenariat avec une vingtaine de structures françaises, belges et luxembourgeoise, *Diagonales* se présente ainsi comme une promenade sonore et visuelle au sein de la collection du CNAP, où chaque lieu, école d'art, centre d'art, Fonds régionaux d'art contemporain, musée, festival, avec ses objectifs et ressources, devient un point d'entrée sur cette problématique. Par la multiplicité des expositions,

Diagonales tente de traiter le plus exhaustivement possible du son et de la musique, et des interactions, contradictions et échanges à l'œuvre depuis la fin des années 1960.

Si le médium son ou, plus largement, les rapports son/arts plastiques, n'ont pas encore pleinement intégré les accrochages muséaux, ils ont néanmoins été l'objet d'une série d'expositions depuis une dizaine d'années, en France, qui ont permis de saisir la richesse et la multiplicité des approches. *Electric Body* à la Cité de la musique en 2002-2003 sur la place du corps dans la création musicale entre corps machine, corps instrument et corps spectacle ; *Sonic Process* au Centre Pompidou, la même année, sur la place des musiques électroniques ; *Live* au Palais de Tokyo en 2004,

construit sur un principe évolutif mêlant exposition, concerts et performances ; ou encore la très imposante exposition *Sons et Lumières* au Centre Pompidou en 2004-05 ; et plus récemment, en 2009, deux expositions prospectives et expérimentales dans leur construction, *No(t) Music* au Fort du Bruissin (Lyon) et *23'17''* à Mains d'œuvres (Saint-Ouen), conçue pour cette dernière sur le principe d'une partition où chaque œuvre constitue un élément d'une composition globale.

Diagonales présente, sur une année, une sélection de près de 200 œuvres du Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain. Le corpus d'œuvres est *de facto* arrêté à l'histoire de la politique d'acquisition de l'État et à l'évolution de cette collection. Si ces œuvres n'ont pas été acquises ou commandées dans un souci de présentation commune, elles témoignent néanmoins de la richesse de ce fonds et de la correspondance que ces œuvres sont ainsi amenées à tisser, formant un vaste panorama. Depuis quelques figures historiques, Max Neuhaus en premier lieu, véritable pionnier de l'art sonore, John Cage dans la déclinaison du thème du silence et de la variation, Bernard Heidsieck et Henri Chopin dans le domaine de la poésie sonore, jusqu'à la scène actuelle avec les systèmes auto-générateurs de Céleste Boursier-Mougenot et de Pascal Broccolichi, la recherche d'un langage universel avec Su-Mei Tse, et d'une limite de la perception avec Dominique Blais.

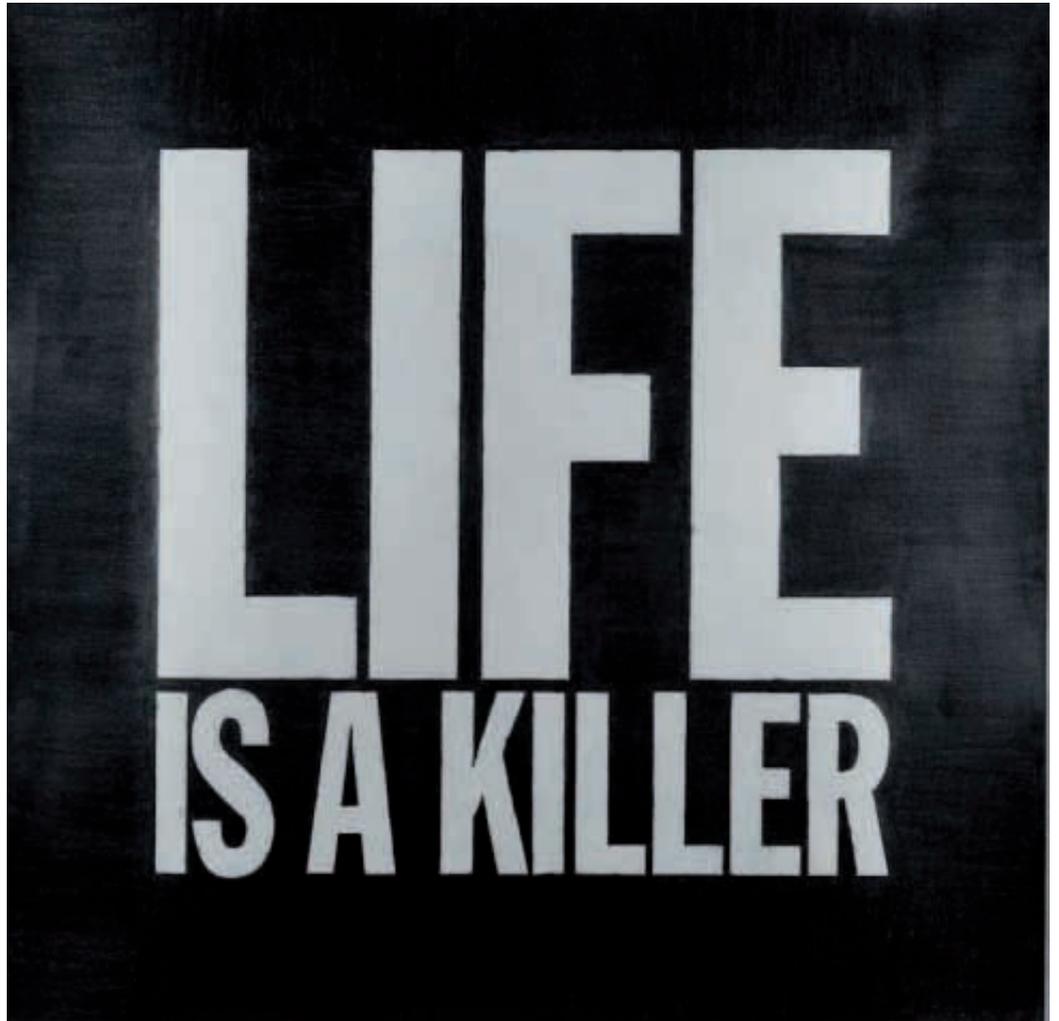
**Il n'y a que la musique pour être
l'art comme cosmos.**

G. Deleuze, *Mille Plateaux*

À côté de cette première histoire liée aux recherches de scientifiques, musiciens et de poètes, *Diagonales* envisage l'apport des *subcultures*, américaines notamment, avec les mouvements rock, no wave ou punk, et plus largement l'utilisation des musiques dites populaires par les artistes, l'influence que les premières exercent sur les seconds. Ces musiques sont ainsi le catalyseur d'une critique de la société de masse et de l'expression d'une opinion politique. Nous pensons ici à Christian Marclay, à Sadie Benning sur la question du genre, à Claude Lévêque mais aussi, de façon plus silencieuse, à Steven Parrino, Robert Malaval, profondément marqué par les Rolling Stones, ou Arnaud Maguet.

Diagonales est enfin l'occasion, ce premier semestre, de multiplier les modes de monstration et d'écoute afin d'étirer les potentialités de ce médium. De l'accrochage plus traditionnel permettant une lecture croisée des œuvres au Frac Lorraine, à la réactivation de pièces radiophoniques depuis un émetteur radio à Nevers, surprenant l'auditeur au hasard des ondes, en passant à la confrontation au lieu et à la question du *in situ* au château d'Oiron et au musée Réattu, ou encore au *live* par une série de concerts, performances et programmation vidéo au 104, *Diagonales* tente ainsi d'esquisser les contours d'une histoire du son par ces différents modes d'émission et de réception.

Diagonales ne se veut donc pas une manifestation bilan mais une suite de pistes ouvertes, un ensemble de segments propres à rendre compte des nombreuses porosités et correspondances à l'œuvre depuis un siècle entre les arts où, pour reprendre les mots de Charles Baudelaire dans ses *Correspondances*, « *les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ». Par cette approche globale, proche du *crossover*, les expositions abordent aussi bien la question du récit et de la voix, des musiques électroniques, de la pièce radiophonique, de la synesthésie, de la sculpture sonore et du médium son au travers de la vibration, de la fréquence et du rythme, de la poésie, du rock et du silence. *Diagonales* dessine, par cette accumulation d'entrées, une cartographie où apparaissent des territoires spécifiques, « *des planètes sonores (1)* ».



John Giorno *Life Is a Killer* 2008

© ph. Galerie Almine Rech, Paris / CNAP

(1) Alexandre Castant, *Planètes sonores, radiophonie arts, cinéma*, Monographik éditions, 2007.



DES ARTS PLASTIQUES SONORES

Sandrine Mahieu

Yves Klein *Anthropométrie de l'époque bleue, avec orchestre jouant la Symphonie monotone*
Galerie internationale d'art contemporain, Paris, le 9 mars 1960. Ph. Harry Shunk

Les œuvres sonores sont issues d'une longue lignée d'expériences s'ingéniant à croiser les sens de la vue, de l'ouïe et du toucher. Sandrine Mahieu déroule cette «généalogie sonore».

Les œuvres présentées par le Centre national des arts plastiques dans le cadre du programme d'expositions *Diagonales* sont des œuvres sonores ou traitant de la thématique du son. Il semble paradoxal d'exposer des créations invisibles, quand la finalité de ce que nous nommons «arts plastiques» est de donner forme à une matière. La seule substance mise en œuvre ici paraît intangible. Comment une production sonore, par définition immatérielle, peut-elle s'inscrire dans un champ qui est celui du visible, voire du palpable ?

La musique et les arts plastiques trouvent, historiquement et structurellement, de nombreuses occasions de rencontres et de dialogues. La musique, entendue comme art des sons, art de l'ouïe et art du temps, se prête à la confrontation avec la peinture. Les interactions entre sonore et visuel jalonnent l'histoire de l'art. Ainsi, Alberti développe, par exemple, l'idée qu'une aire puisse se construire d'après les proportions des longueurs de cordes vibrantes dans l'octave, la quinte ou la quarte. Les peintres et architectes de la Renaissance italienne concrétisent cette théorie. Au début du 20^e siècle, Paul Klee s'intéresse aux échanges entre rythme ou tempo d'une composition et coloration ou tessiture d'un son : «*Un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans les muscles.*» Au-delà des seules analogies musicales, Vassily Kandinsky, auteur de la première aquarelle abstraite, en 1910, parle de «*musicalité picturale*». Et cet intérêt pour une forme d'art détachée des représentations figuratives issues de la nature joue, vraisemblablement, un rôle dans l'avènement de l'abstraction. En 1916, Marcel Duchamp produit un ready-made sonore : une pelote de ficelle entre deux plaques de cuivre s'anime et fait tinter un objet inconnu : *À bruit secret*. Très tôt, les arts plastiques dépassent ce qui serait une représentation plus ou moins symbolique de formes musicales ou sonores.

Mais ce ne sont peut-être pas tant les croisements entre les différentes disciplines artistiques qui interrogent le visiteur de *Diagonales*, que la possibilité, pour certaines œuvres, de relever des arts plastiques et pas – ou plus – des arts de la musique. Elles auraient migré d'un champ à un autre, concrétiseraient un déplacement. Elles s'installent dans une sorte de zone frontière, là où entendre est aussi voir, au seuil de l'audible et du visible. Les arts plastiques, quand ils en appellent au son, révolutionnent l'approche sensorielle des œuvres.

Du matériel à l'immatériel

Ici, le son se définit en opposition au bruit. Il se caractérise par des mouvements vibratoires rythmiques. Du bronze ou du marbre les plus nobles, aux tissus, sable ou bouts de ficelle de l'art povera, l'histoire de l'art moderne montre que, dès les années 1920, les artistes des avant-gardes européennes travaillent progressivement avec les matériaux les plus divers. Des matériaux dits « pauvres », récupérés ou recyclés ; des objets industriels issus de la société de consommation, jusqu'au corps lui-même, en passant par le langage ou l'idée : il est désormais possible d'utiliser n'importe quoi au titre d'un matériau potentiellement artistique. Pourquoi pas le son ? C'est à la suite de cette révolution matérielle que, peu à peu, de plus en plus légères, de plus en plus transparentes, presque désincarnées, les œuvres plastiques gagnent en immatérialité. Le développement de la photographie, dès le siècle précédent, et son entrée au cénacle des beaux-arts n'est, si l'on en prend après-coup la mesure, sans doute pas étranger à cette transformation. Qu'est-ce qu'une photographie, sinon une représentation née de la seule réaction physique induite par l'impact lumineux sur une surface enduite de chlorobromure d'argent ? N'est-ce pas une « photographie du son » qu'invente le cinéma lorsqu'il associe la piste sonore aux images ?

Le 20^e siècle proclame un dialogue incessant entre les arts, et notamment une convergence entre sonore et visuel. Les artistes suivent sans doute le cours d'une société où les avancées scientifiques permettent d'envisager autrement la matière. Elle qui n'était qu'épaisse, lourde, conçue tel le bloc de glaise auquel il conviendrait de donner forme ou le tube de couleurs que seul l'usage d'un pinceau pourrait animer, devient aussi une onde, une vibration. Lorsqu'elle se conçoit, par exemple, comme un électron, la matière devient immatérielle, pure énergie née des seules sciences physiques. Si une œuvre peut naître en l'absence de toute matière, alors une œuvre sonore est-elle, peut-elle aussi être, une œuvre plastique ? La lente et progressive démarche de dématérialisation des œuvres du 19^e au 21^e siècle est engagée. Lorsque la photographie n'est plus seulement un document pour les artistes mais une œuvre en soi, lorsque l'absence d'intervention de la main de l'homme n'interdit plus une dimension artistique, lorsque la reproductibilité ne remet plus en cause l'immutabilité de l'art, les arts plastiques peuvent accueillir l'immatérialité. Images ou sons entendus comme traductions électriques rejoignent le champ de l'art.

Des œuvres performatives

La part corporelle du vocabulaire gestuel, qu'il soit instrumental, graphique, pictural, vocal, chorégraphique, est commune à la musique et aux arts plastiques. Les arts plastiques reconnaissent le « happening », terme dont la formulation semble revenir à Allan Kaprow, qui prolonge collages et assemblages dans l'espace réel, dès le début des années 1950. Les œuvres performatives interrogent le temps, l'espace, et affirment d'un même geste qu'une œuvre peut être éphémère. Pérenne ou non, ce qu'on nomme « environnement » dans les années 1970 renouvelle la problématique et prolonge la réflexion sur l'immatérialité artistique. Robert Rauschenberg conçoit l'environnement comme espace né de la seule imagination artistique. Comme ambiance, l'œuvre est pensée tel un dispositif global, exigeant une perception totale : en appelant à tous les sens. Ces œuvres intègrent un corps qui ne s'efface plus lorsque l'œuvre existe mais, au contraire, est affirmé tant pour ce qui concerne le corps créateur que pour ce qui relève du corps du spectateur. Ces œuvres, appréhendées physiquement, vont inclure le corps de celui qui regarde. S'il semble donc légitime de porter une attention toute particulière aux œuvres sonores, c'est qu'elles peuvent être envisagées comme à l'initiative d'un renouvellement du vocabulaire des arts plastiques.

Que serait une œuvre moins visible encore que *4'33''* de John Cage ? Produite en 1952, cette « performance » trouve une place dans les arts visuels. La partition est vierge, aucune note n'est jouée, mais il ne s'agit cependant pas d'une pièce musicale qui se réduirait au silence. Sa finalité est de rendre perceptibles et audibles des bruits qui n'ont pas d'autre qualité que celle de la quotidienneté ; des bruits tirés de l'environnement et auxquels, hors de ce contexte, le spectateur/auditeur ne prête pas attention. Écouter le silence : est-ce encore de la musique ? Est-ce seulement une création sonore ? L'œuvre dématérialisée semble parvenue à son développement ultime quand, en 1958, Yves Klein expose le vide à la galerie Iris Clerc. Et pourtant, au-delà, ou en deçà encore, elle pourra n'être que concept, qu'allusion... visuelle ou sonore. Une œuvre relevant des arts plastiques qui serait un comble d'iconoclasme. Mais promouvant un son qui aurait comme faculté de sculpter l'espace puisqu'il peut le modifier, le perturber, l'informer.



Vassily Kandinsky *Peinture au bord blanc* 1913. Huile sur toile 140,3 x 200,3 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York

L'espace de l'œuvre

L'espace joue un rôle déterminant dans la conception puis la réception des œuvres plastiques : il en est l'un des composants. Par sa dimension acoustique, une œuvre sonore va affirmer l'espace de l'œuvre. Lorsqu'il se déploie, le son circonscrit, délimite, voire dessine un espace particulier. Cet espace n'est, certes, pas visible, mais il existe bel et bien. Lorsqu'elle se saisit du son, la création donne lieu à une œuvre singulière qui ne sera plus seulement perceptible par la vue ou le toucher, mais inventera une autre approche et en appellera à l'ouïe. Et c'est parce que l'ouïe intervient dans la perception de l'espace que le son peut devenir un matériau. C'est ainsi qu'il atteint à une préoccupation spatiale et donc plastique. Plus encore, après que des œuvres non musicales se sont intéressées au son, des œuvres pluri-sensorielles apparaissent. La réflexion sur la création contemporaine affronte, aujourd'hui, le développement d'œuvres multimédia qui résistent à une taxinomie évidente, mais s'inscrivent dans l'histoire des arts plastiques parce qu'elles interrogent des problématiques physiques.

**Écouter le silence :
est-ce encore de la musique ?
Est-ce seulement une
création sonore ?**



Marcel Duchamp
À bruit secret 1916

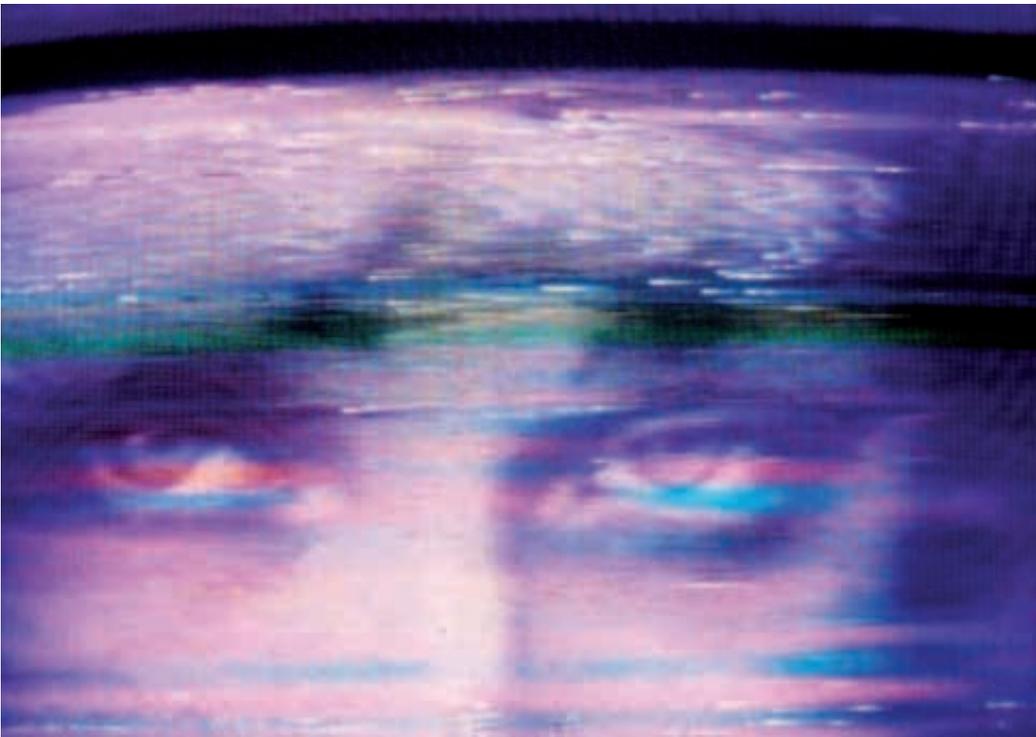
La matérialisation du son, jusqu'à en faire le principal matériau de l'œuvre, s'écrit sur plus d'un siècle et suit l'histoire de la dématérialisation des œuvres d'art. Des correspondances structurelles, par exemple d'ordre vibratoire, entre les différents modes d'expression, rendent finalement caduque la classification académique qui divisait les disciplines artistiques. L'énergie corporelle ou physique peut se passer de corps au sens strict. La fusion entre visuel et sonore est consommée. L'œuvre sonore n'est épaisse que de l'espace qu'elle délimite, un vide y trouve parfois plus de signification qu'un plein. La sensation se mêle à la conception. L'œil se conjugue à l'esprit. La dualité sonore / visuel trouve à s'y résoudre. Finalement, il y a quelque chose de fantomatique dans les œuvres montrées par *Diagonales*. « *L'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé. Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine.* » Ce qu'écrivait Roland Barthes à propos de l'attente amoureuse semble décrire l'émotion provoquée par ces œuvres. Le procédé peut s'apparenter à une figure de style qui serait l'ellipse. Ce sont l'absence ou le vide qui font exister l'œuvre. Alors que j'écoute, je vois quelque chose. Certains parleraient d'hallucination quand il s'agit d'imagination au sens strict : d'une mise en images.

Une œuvre d'art ne se réduit jamais à ce qu'elle a l'air d'être. L'idée qui la porte instaure déjà cette ambivalence entre matérialité et immatérialité ou, plus exactement, dit que quelque chose n'est pas dit dans ce qui est montré. C'est cette absence de matière qu'affirme l'art le plus contemporain, emboîtant le pas de l'art moderne. Et c'est bien à partir de cette dissolution qu'il est permis de considérer une œuvre sonore comme une œuvre plastique illimitée : sans dimensions ou tout espace.

LE SON DANS LA CRÉATION CONTEMPORAINE

Pascale Cassagnau à propos du fonds d'œuvres sonores du CNAP

Les œuvres sonores nécessitent l'invention d'un « art de l'écoute », elles sont souvent des sortes de « films sans images ». Pascale Cassagnau explore une nouvelle dimension, au croisement du sonore et du visuel.



Pipilotti Rist
I'm Not the Girl Who Misses Much
 1986
 © ph. Pipilotti Rist / BDV Artview / CNAP

La place du son dans la création moderne et contemporaine désigne l'histoire des techniques d'enregistrement et de reproduction du son, ainsi que l'histoire des images à l'ère de leur reproductibilité, dès l'émergence du cinéma à l'orée du 20^e siècle, en interrogeant les limites des images, du visible. Le son, entendu dans toutes ses acceptions, désigne également sa reproductibilité et les limites de la musique. En outre, la mise en exergue du son accompagne une réflexion sur la porosité des espaces d'expression, sur un dialogue fécond entre différentes disciplines artistiques pour une dé-définition de l'œuvre. Selon Alexandre Castant, « *débat sur l'imitation, différence et correspondance entre les arts, invention des machines sonores et des techniques audiovisuelles, traversée des avant-gardes historiques et expériences radicales de la scène post-rock ont constitué méthodiquement l'autonomie d'un champ trans-esthétique* ».

Le silence est l'espace négatif qui définit le son

Christian Marclay

Dans l'écho du bruit de la télévision, et du son de la vidéo, la création sonore contemporaine s'exerce de manière complexe, diversifiée, plaçant la référence à la musique en regard de recherches menées sur l'espace du son, sur le langage, sur la vocalité et les puissances du récit (Jean Dupuy, Dick Higgins, Olivier Cadiot, Marylène Negro, Roman Opalka).

Dans le domaine de la poésie sonore, le travail sur la voix – improvisation, lecture accompagnée ou non de musique – côtoie des expérimentations liées aux usages du magnétophone, des médias électroniques. Des formes diversifiées de formes d'oralité pensées comme des échappées hors de l'espace du livre rejoignent la création radiophonique – Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Pierre Alféri, Boris Achour, Laurie Anderson, Boris Charmatz, Claude



Sadie Benning *A Place Called Lovely* 1991
© ph. Sadie Benning / BDV ArtView, Paris / CNAP

L'intrusion du son dote les œuvres de la possibi- lité d'inventer de nouvelles formes

Closky, Christophe Honoré,
Jonas Mekas.

Blanche Neige de Joao Cesar Monteiro (d'après Robert Walser) est un film sans image, mettant en exergue l'un des éléments dialogiques fondamentaux du cinéma : le son. Le film constitue une chambre d'écho, déterminant un espace-temps spécifique, entièrement mobilisé par

l'écoute. Depuis quelques années déjà, Dominique Petitgand développe une œuvre singulière, en concevant des pièces sonores à écouter dans l'obscurité des salles de projection, des petits documentaires montés comme des films sans images. L'artiste décrit ses œuvres sonores comme autant de paysages mentaux. Les récits parlés enregistrés, puisqu'ils ne sont pas produits en direct, génèrent un espace profond, un espace d'écoute en pointillé, sollicitant tour à tour chez le spectateur-auditeur la concentration, l'inattention, la rêverie, une attention flottante.

Si, comme le rappelait Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, le son représente paradoxalement l'élément dominant de l'espace filmique, celui-ci constitue l'une des dimensions fondamentales de l'art moderne et contemporain, des avant-gardes du début du 20^e siècle à aujourd'hui, mettant en question l'hégémonie de l'image et les cloisonnements esthétiques qui divisent les champs disciplinaires.

Que ce soit à travers la musique, le chant, la récitation, ou le registre du bruit, le son des œuvres engage les jeux croisés du langage, de la parole, de l'écoute, dont Roland Barthes a souvent souligné le caractère complexe et subtil. Chez Serge Comte, Pipilotti Rist, Ugo Rondinone, le son disposé en bande originale, à la manière des chansons d'un clip, croise les motifs de l'auto-fiction, de la ritournelle et modélise le récit, en inventant le principe d'un cinéma hypnotique, lancinant, au temps suspendu, mis en boucle. Ces œuvres mettent en exergue les effets-retard, les contretemps qu'engendre le temps de la chanson, entre le présent du sentiment réverbéré par la nostalgie et le passé du souvenir. Claude Lévêque conçoit des installations sonores configurées comme des espaces d'expérience à vivre : le murmure d'une chanson, le cri, la stridence d'un bruit insoutenable. D'autres œuvres scénarisent des paysages : les explorations électroacoustiques des mondes lunaires de Biosphère, ou les paysages sonores de Lee Ranaldo, Jean-Baptiste Bruant, Max Neuhaus.



Un sujet diffracté

Dans ses œuvres, Pierre Bismuth formule l'hypothèse du spectateur à travers des dispositifs vidéo qui explorent la désynchronisation des éléments filmiques. La dissociation méthodique des données de la perception altère l'unité de la réception des éléments constitutifs des œuvres, en suscitant un spectateur dissocié, un sujet diffracté. Avec *Soundtrack*, Pierre Huyghe transforme également le spectateur en auditeur-déchiffreur, le conviant à imaginer l'image d'un film aveugle, à interpréter le texte comme une partition à réactualiser. *Blanche Neige* est le récit d'une désappropriation, celle qui opère au cœur même de l'identité et de l'intimité d'une voix singulière. Joseph Grigely fait de l'exercice du déchiffrement, de la lecture, l'objet de sa pièce sonore consacrée au nom propre décliné de l'artiste Ed Ruscha.

Christian Marclay *Guitar Drag*
2000

© ph. Christian Marclay / CNAP

Si certaines œuvres de Bojan Sarcevic et de Christian Marclay s'exercent à cadrer le son ou à « l'exposer », l'œuvre de Lilian Bourgeat nous donne à lire comment scénariser l'improvisation et créer une interactivité avec un interprète potentiel. Dans cette perspective d'une dématérialisation physique du son, des œuvres s'attachent à mettre en exergue le silence ou à suggérer des compositions sonores virtuelles, comme celles de Maurice Blaussyld, Micha Laury, Loris Gréaud.

Kristin Oppenheim s'attache à construire par la voix des espaces de géométrie et de finesse. Stephen Vitiello élabore un objet temporel dans l'espace en interrogeant la durée des perceptions que celui-ci engendre. Saadane Afif, Céleste Boursier-Mougenot, Davide Balula, Arnaud Maguet, Emmanuel Laguarrigue, Steven Parrino, notamment, conçoivent des pièces sonores, des sculptures acoustiques, des œuvres *sound-designées* que le critique Alexandre Castant a cartographiées sous le registre esthétique des « *Planètes sonores* ». Les sculptures/installations de Piero Gilardi, Malachi Farrell, Rodney Graham, Max Mohr, Laurent Montaron, constituent des architectures sonores autonomes qui spatialisent le son à travers volumes et dispositifs techniques.

Valeur esthétique du son

L'avènement du son dans le champ des arts plastiques est lié à l'aventure des avant-gardes du 20^e siècle. La rencontre du son et des arts plastiques résulte d'une double perspective. D'une part, la reconnaissance que le son, le « sonore » acquiert une valeur esthétique, plastique, dans le champ de l'art – reconnaissance et légitimité du son renouvelées avec l'apparition de la vidéo, les nouveaux médias et la proximité du cinéma. L'intrusion du son, des bruits, de la voix, dote les œuvres de la possibilité d'inventer de nouvelles formes. Par ailleurs, dans le champ musical lui-même, les recherches des avant-gardes et les transformations technologiques ont conduit le son à s'autonomiser de la musique, le faisant ainsi entrer dans le langage de la création. John Cage, Pierre Schaeffer, à la suite de Luigi Russolo, Joseph Beuys, le mouvement Fluxus notamment, ont conduit ces transformations. La mise en exergue du son accompagne l'invention d'un art de l'écoute, dont relève la création radiophonique, et qui implique la conception d'installations sonores et de médias audiovisuels, pour la spatialisation du son. Dans les années 1960, Pierre Schaeffer organisait des « expositions de musiques expérimentales ». Le 20^e siècle a vu l'émergence des musiques concrète, électronique, électroacoustique, expérimentale, dont l'un des points communs consiste à mener les recherches sur le support technologique lui-même, sans la médiation d'un instrument ni d'une partition (par exemple, le groupe Dumb Type). C'est dans ce champ des « musiques expérimentales » que s'inscrit le travail de Pascal Broccolichi, moins attaché à créer des objets que des événements sonores, à mener des recherches sur des environnements sonores. Avec *Raccorama* (1999), qui est un collage d'échantillonnages de sonorités bruitistes, de voix, de sons et de silence, montés en cut-up, ou avec *Dial- O-Map 25°*, conçu comme une mise en son de l'architecture du CAPC, le travail de Pascal Broccolichi porte sur l'exploration de milieux propices pour la propagation des ondes sonores, pour en amplifier les sources. Comme l'artiste le dit, ses œuvres sont des surfaces de propagation.

En ce sens, il est proche des recherches musicologiques de Bastien Gallet, qui définit le lieu de l'installation sonore comme un site médiateur actif, réunissant l'ensemble de ses conditions matérielles. « *Ces artistes ne créent pas seulement des sons nouveaux (...) mais de nouvelles manières d'entendre et d'écouter (...), mais aussi autre chose dans le son, la sensation d'espace, le lieu, l'onde, la matérialité de l'espace de diffusion* », écrit-il dans *l'Art des sons*, numéro d'*art press 2* (nov. 2009) consacré aux œuvres sonores. Des créateurs tels que Pierre Henry, Éliane Radigue, Lionel Marchetti, Jérôme Poret inventent une musique préparée, composée sur un support enregistré avant d'être exposée, ou « projetée » en salle pour un cinéma pour l'oreille. Lionel Marchetti est un compositeur de musique concrète. Il mène des recherches autour de l'art du haut-parleur, du son enregistré, de la musique concrète et électroacoustique. Il réalise des installations sonores et collabore avec des artistes plasticiens, des chorégraphes. À travers ses compositions sonores, Lionel Marchetti reprend à son compte l'idée du musicien Luc Ferrari de musique-promenade. Ses œuvres sont souvent des dérives sonores dans des paysages ou en chambre : c'est ainsi qu'il réalisa le portrait sonore du mont Blanc, sous la forme d'un carnet de voyage sonore.

Conçu dans toutes ses dimensions – bruit, voix, musique, mais aussi bien silence –, le son a envahi la scène de l'art contemporain. C'est certainement, comme l'écrit Jean-Max Colard dans un article intitulé « *Chambre d'échos* », « *qu'à l'heure de la dématérialisation de la musique, alors que le son se trouve des supports d'écoute très divers et souvent mobiles, le champ de l'art se fait la chambre d'écho de ces mutations musicales* ».



ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DESIGN - SAINT-ÉTIENNE

On / Off

11 février - 20 mars 2010
Commissariat : Emmanuel Tibloux

Dans un espace interclimatique, modulaire et transparent, recouvert d'une peau graduée et réactive – la Platine –, trois éléments étranges viennent perturber le régime harmonieux de l'éco-système high tech. Entre situation et ambiance, hypothèse et expérience, l'exposition pourrait fonctionner comme un lapsus, un bug ou un disjoncteur qui viendrait livrer l'espace aux mauvais usages et le temps au désœuvrement.





CARSTEN HÖLLER

1961, Bruxelles

Light Corner (Light Wall), 2000

© ph. Galerie Air de Paris, Paris/CNAP

Scientifique de formation, Carsten Höller a gardé un goût prononcé pour l'expérimentation, comme en témoignent ses installations qui cherchent à disséquer le comportement physique et psychique du spectateur, en le confrontant à des situations qui peuvent bousculer sa relation à la réalité. Loin de tout romantisme, il conçoit ou isole ainsi des substances chimiques induisant une réaction particulière chez le spectateur, comme dans des « bonbons empoisonnés » offerts aux enfants ou « la drogue de l'amour » générée par le cerveau des personnes amoureuses. Ses œuvres s'articulent ainsi sur la possibilité de faire l'expérience ludique de sa propre subjectivité, en même temps qu'elles révèlent la nature programmée du cerveau et des réactions du spectateur.

Light Corner est ainsi constitué d'ampoules électriques dont l'intensité varie selon une fréquence qui stimule le cerveau jusqu'à provoquer des hallucinations. Un vrombissement sonore vient renforcer cette fréquence lumineuse qui agit de manière incontrôlable sur la conscience du spectateur. R.B.

TATIANA TROUVÉ

1968, Cosenza (Italie)

Module d'attente (vert), 2002

© ph. Marc Damage/Palais de Tokyo, Paris/CNAP

En 1997, Tatiana Trouvé débute le *Bureau d'activités implicites (BAI)*, son œuvre unique et tentaculaire, entreprise fictive de stockage de ses idées et projets inaboutis. Évoquant des univers aussi différents que ceux du sport, de l'administration ou de la musique, ces activités implicites prennent la forme d'objets d'apparence familière mais dégageant une certaine étrangeté poétique renforcée par des jeux d'échelle, de mutations ou d'associations incongrues. Constitué par l'ajout progressif de modules et de polders à la fois autonomes et reliés entre eux, le *BAI* est en évolution constante et constitue une œuvre en perpétuel devenir.

Le *Module d'attente* invite le spectateur à s'arrêter et à se relaxer quelques instants, en même temps que sont diffusées les traces sonores des moments et des lieux, comme les files d'attente de supermarché ou les arrêts de bus, où l'artiste a attendu. L'enregistrement devient ainsi la finalité de ces attentes et garantit la mémoire d'un moment d'apparente vacuité. Tous ces enregistrements sont archivés dans une *Annexe* également exposée. R.B.



DAVIDE BALULA

1978, Annecy

Heartbeat Exciter, 2006 (détail)

© ph. galerie Frank Elbaz, Paris /domaine de Chamarande / CNAP

Davide Balula mène de front ses activités de plasticien et de musicien. Ses dispositifs associent effets visuels et matières sonores. Ils sont le résultat de rencontres inattendues entre l'organique et le technologique, l'artistique et le scientifique, le dépouillement et la sophistication. Il crée des environnements en apparence froids qui révèlent progressivement leur fragilité et leur potentiel poétique.

Le temps y est souvent malmené, étiré ou suspendu : les œuvres témoignent d'un événement qui a déjà eu lieu ou évolue pendant la durée de l'exposition. Il invite le spectateur à s'aventurer dans cette expérience sensorielle et à se laisser surprendre par les stratégies mises en place.

Heartbeat Exciter fonctionne comme un pacemaker : des platines vinyles diffusent dans des bacs de culture d'orties différents rythmes cardiaques qui agissent sur leur croissance. R.B.





FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LORRAINE - METZ

Listen to your eyes

26 février - 18 avril 2010
Commissariat : Béatrice Josse

Listen to your Eyes est une exposition en deux volets présentée simultanément au 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine et à l'École supérieure d'art de Metz Métropole (Ésamm). Cette exposition est d'abord une œuvre in situ, une injonction muette et lumineuse de l'œuvre éponyme de Maurizio Nannucci dont le *Listen to your Eyes* surplombe la ville depuis le toit de l'Ésamm. Éloge au silence, paradoxalement, par ceux qui y sont contraints et par ceux qui le recherchent pour mieux le dépasser. Une sélection d'œuvres qui nous incite à nous défaire de nos automatismes et de nos a priori, à nous détacher de la norme, et nous ouvrir aux possibles.

MANON DE BOER

1965, Pays Bas

Two Times 4'33", 2008

Film transféré sur dvd, couleur, 11 minutes

Courtesy Galerie Jan Mot, Bruxelles

L'artiste Manon de Boer livre dans *Two Times 4'33"* une interprétation filmique d'une des compositions musicales les plus controversées de notre temps : *4'33"* de l'Américain John Cage. Partant du principe que tout son, même un bruitage ambiant, peut constituer la musique, Cage se passe d'un de ses composants essentiels, à savoir le son intentionnel, et remet ainsi en question la nature même de la musique.

Découpé en deux volets, le film propose un premier plan fixe du pianiste Jean-Luc Fafchamps concentré sur l'exécution de cette composition « silencieuse », ponctuée de trois signes indiqués



par Cage sur l'unique ligne de la partition. Le deuxième volet, un long travelling, fait défiler les visages du public. Les gestes prennent ici un sens accru. Chaque posture, chaque respiration, qu'elles soient celles du musicien qui ne joue pas ou celles des membres attentifs de l'auditoire, deviennent alors des monuments d'interprétation.

BENJAMIN DUFOUR

1984, Metz

Rythmique des nombres premiers: partition, 2010

Commande publique du Centre national des arts plastiques/ministère de la Culture et de la Communication

Influencé par la littérature fantastique, le travail de Benjamin Dufour repose notamment sur la mise en évidence du statut du document et de ses ambiguïtés. Il cherche à jouer sur l'objectivité prétendue du document afin de mieux révéler les mises en scène et les manipulations parfois absurdes dont il peut faire l'objet, notamment à des fins politiques ou policières. Cet esprit paranoïaque se prolonge dans certaines installations sonores de l'artiste, dont les bour-

donnements ou les vibrations finissent par opprimer le spectateur. Élément déterminant dans son travail, le son, par sa nature transitoire, lui permet d'aborder des problématiques temporelles et spatiales. Benjamin Dufour appréhende en effet le sonore, qu'il soit vibratoire ou enregistré sur un support de diffusion, comme un matériau capable de sculpter l'espace qu'il investit ou de dessiner une architecture fondée sur l'association de l'audible et du visible. R.B.



JAKOB GAUTEL

JASON KARAÏNDROS

1965, Karlsruhe

1963, Athènes

Détecteur d'anges, 1992 / 1997

© ph. Jakob Gautel et Jason Karaïndros / CNAP

Jakob Gautel et Jason Karaïndros collaborent tout en continuant de mener chacun leur propre travail. *Détecteur d'anges* consiste en une ampoule déposée dans une cloche de verre qui s'allume lorsque le silence s'installe dans la pièce. Elle répond à l'expression « Un ange passe » où, gênée par l'absence de paroles, une personne de l'assemblée brise le silence. Mais ce dispositif, lui, ne l'interrompt pas, il le souligne d'une présence lumineuse et le transforme en instant poétique. D.L.S.



ZILVINAS KEMPINAS

1969, Lituanie

000, 2006

© ph. Spencer Brownstone Gallery,
New York / Crac Languedoc-Roussillon / CNAP

Les œuvres de Zilvinas Kempinas s'inscrivent dans la double tradition de l'esthétique minimaliste et de l'art cinétique. Réalisées avec une grande économie de moyen, elles fonctionnent comme des sculptures animées, dont les mises en mouvement, qu'elles reposent sur des effets optiques, lumineux ou mécaniques, interfèrent avec l'espace d'exposition et le corps du spectateur. L'artiste utilise de manière récurrente les

bandes magnétiques de cassettes audio, moins pour en révéler le contenu sonore que pour chorégraphier, à l'aide de ventilateurs, la légèreté presque surnaturelle du matériau.

000 est ainsi constitué de trois bandes magnétiques mises en boucle, qui prennent vie sous l'action de l'air diffusé par les ventilateurs. L'épure de l'installation cède progressivement la place à la poésie d'une musique muette, dont les mouvements ondulatoires et vibratoires ne cessent d'évoluer dans l'espace et de modifier la perception du spectateur. R.B.



ON KAWARA

1932, Kariya (Japon)

One Million Years - For the Last One. (Future) 1993-1001992

de la série : *One Million Years 1980-1992 (New York)*

Constituée d'ouvrages en 10 volumes de 200 pages chacun sur lesquels est littéralement dénombrée une suite d'un million d'années, l'œuvre est issue d'un cycle achevé en 2000. Elle est exceptionnelle et majeure dans l'œuvre d'On Kawara

© ph. CNAP

L'artiste ne s'est jamais éloigné de l'écriture quotidienne, autonome et solitaire qui lui vaut – depuis une décennie seulement, alors que ses premiers *Date Paintings* remontent à 1966 – une reconnaissance internationale unanime. Sur le fond monochrome d'une toile colorée ou sombre, il peint en blanc, quel que soit l'endroit où il se trouve, la date d'exécution du tableau (jour-mois-année ou mois-jour-année, selon les normes de datation du pays). L'épaisseur du châssis de 5 cm reste identique, tandis que le format de la toile varie entre 20,5 x 22,5 cm et 155 x 225 cm. L'artiste range ses *Date Paintings* dans des boîtes en carton auxquelles il ajoute une page ou un fragment

de page d'un quotidien paru dans la ville ou le pays concernés. La référence au lieu et au temps vient, telle une énigme, troubler la neutralité et la rigueur du système, et demeure l'unique indice que l'artiste accepte de nous livrer.

Dans *Journal*, un ensemble de classeurs, On Kawara tient l'inventaire par année des dates, des formats, des sous-titres, des échantillons de couleurs et des vues de l'environnement de production de chaque *Date Painting*.

En parallèle aux *Date Paintings*, l'artiste envoie sous forme de télégrammes ou de cartes postales (I read, I went, I met, I got up, I am still alive) des messages lapidaires sur ses activités quotidiennes, toujours en liaison avec le lieu et le temps, authentifiés par le cachet de la poste. Rangés par série dans des classeurs, ces documents, entre l'œuvre et l'archive, remettent en cause le statut de l'art comme valeur marchande et objet de délectation.

Les classeurs présentés ici sont issus de la série intitulée *One Million Years* et capitalisent sous forme de listes de chiffres dactylographiés un million d'années depuis 998031 avant Jésus-Christ. Ils sont répartis dans 10 volumes portant le sous-titre (*Past*), datés de 1969, et 10 autres portant le sous-titre (*Future*), datés de 1981. C.C.

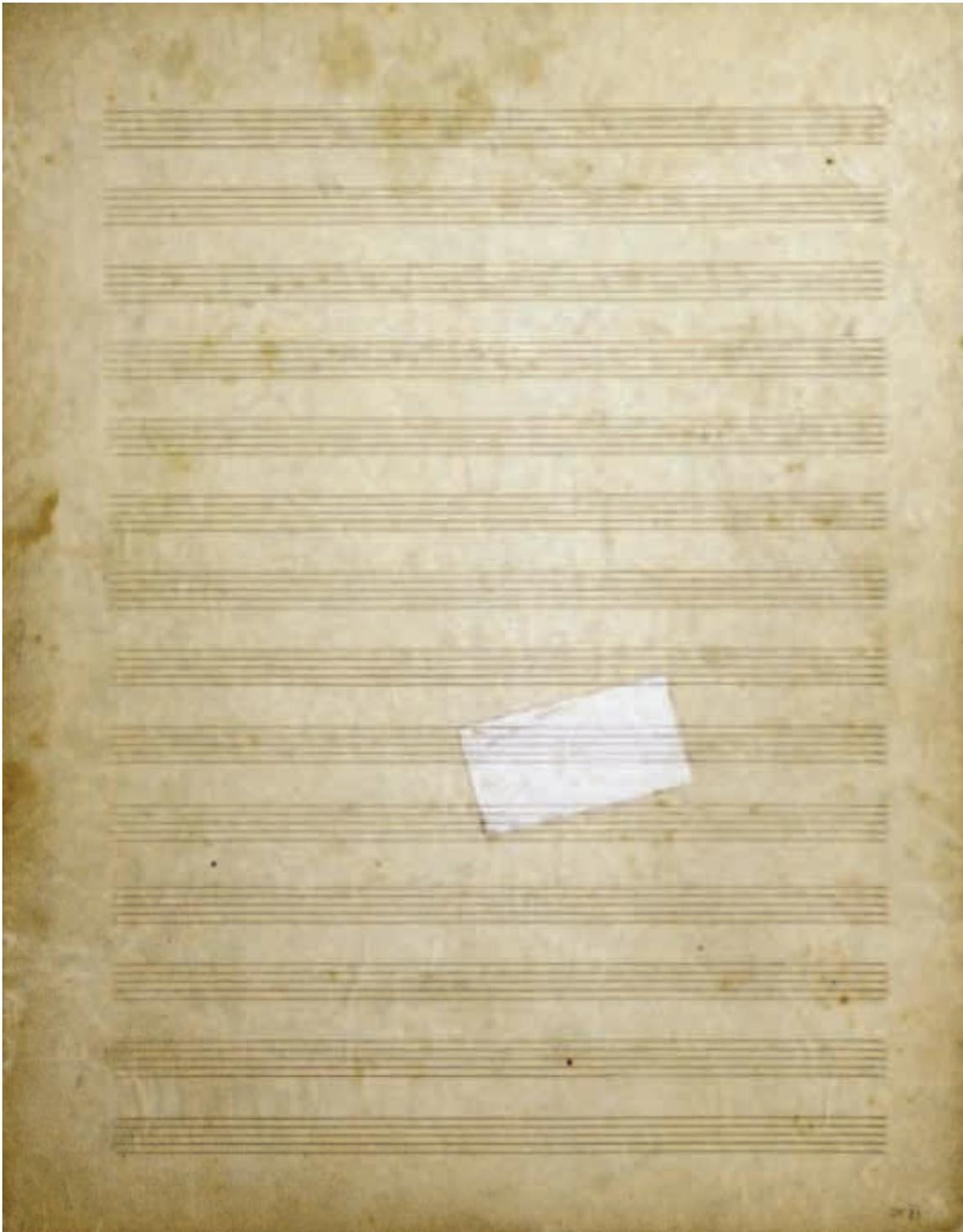
EVA KOCH

1953, Danemark

Approach, 2005

Installation vidéo, 3'20"

Courtesy de l'artiste



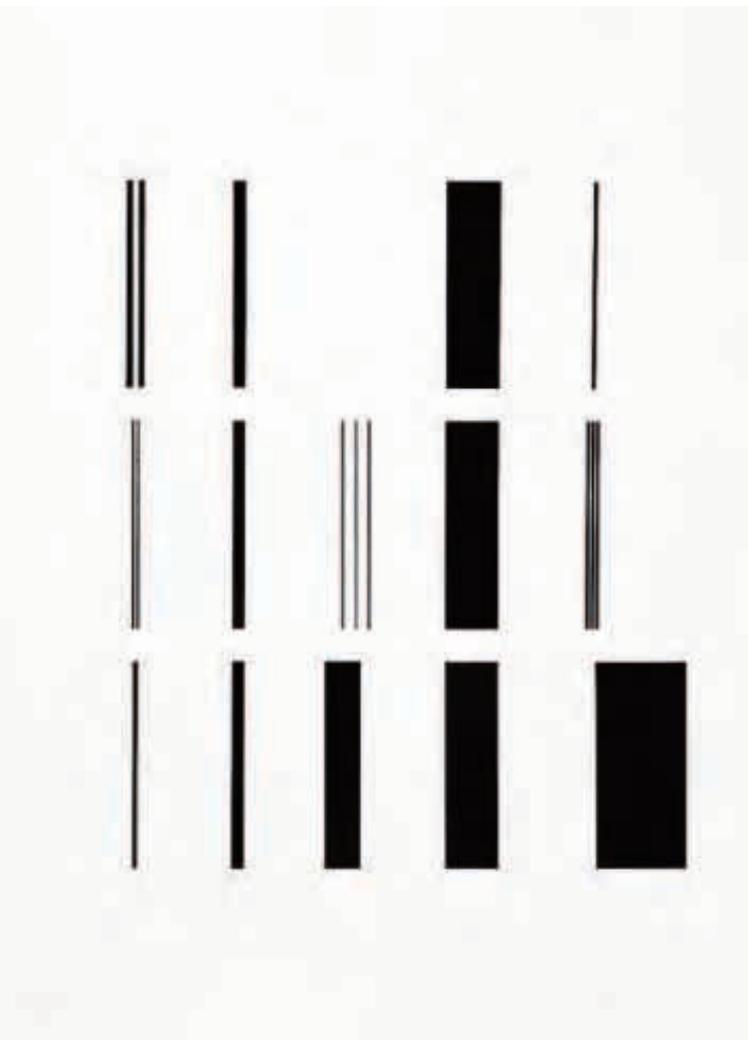
JIRI KOLAR

1914, Protivin (Tchécoslovaquie) - 2002, Prague (République tchèque)

Partition Note de silence, 1983

Encre sépia, papier collé et crayon graphite sur papier contrecollé sur carton

© galerie Lara Vincy, Paris/CNAP



AURELIE NEMOURS

1910, Paris - 2005, Paris

Rythmes I, II, III, IV, 1981/1987

Série de 4 gravures. Aquatinte

© photo : CNAP

Aurelie Nemours est une des figures majeures de l'abstraction géométrique d'après-guerre. Après avoir étudié auprès de peintres renommés comme André Lhote et Fernand Léger, elle pose les bases d'une pratique de l'abstraction définie par la verticale et l'horizontale, bannissant très tôt l'emploi de la diagonale. Son travail évolue progressivement, intégrant tour à tour les motifs de croix, de grille et de carré, expérimentés dans le même temps aux États-Unis par les artistes du hard edge et du minimalisme.

La couleur devient un enjeu important de son approche, comme en témoignent ses monochromes de la fin des années 1980. La peinture d'Aurelie Nemours traduit avant tout une recherche spirituelle, une quête d'absolu, qui passe par un vocabulaire formel de plus en plus réduit, une rigueur de travail et une approche quasiment ascétique. Elle interroge ainsi l'ordre du monde à partir de notions universelles comme la couleur ou le rythme, en jouant sur les contrastes, les variations et les cassures picturales. R.B.

ROMAN SIGNER

1938, Appenzell (Suisse)

Installation, 2006

20 moniteurs

Courtesy Kunsthaus Zug,

Schenkung Christine und Peter Kamm

RÉMY ZAUGG

1943, Courgenay (Suisse) - 2005, Bâle (Suisse)

Un Silence/Personne, 1988

Acrylique sur toile. 92 x 92 cm

Collection Frac Bourgogne

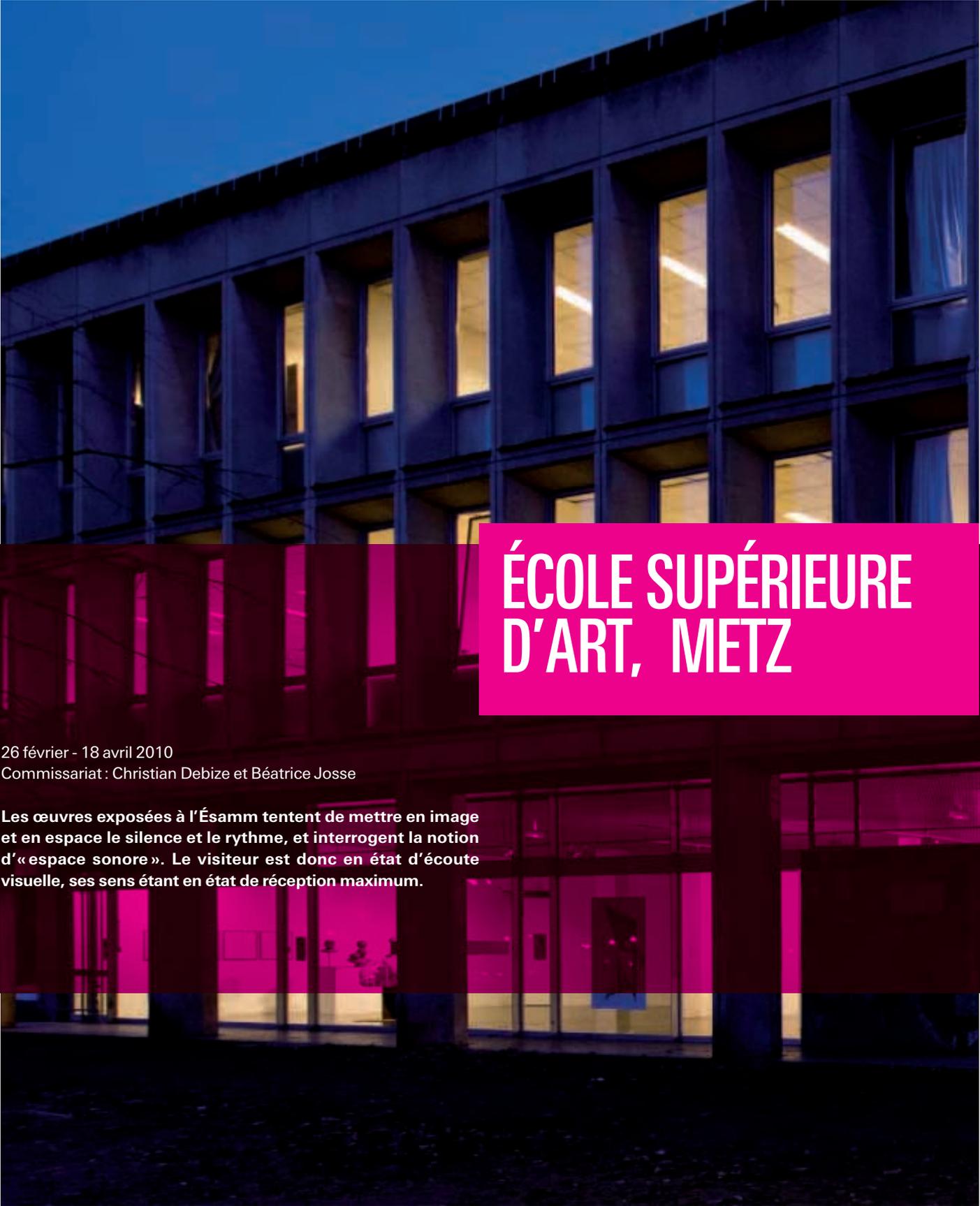
ARTUR ŹMIJEWSKI

1966, Varsovie

The Singing Lesson I, 2001

Video, 14'

Courtesy Foksal Gallery Foundation



ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART, METZ

26 février - 18 avril 2010

Commissariat : Christian Debize et Béatrice Josse

Les œuvres exposées à l'Ésamm tentent de mettre en image et en espace le silence et le rythme, et interrogent la notion d'« espace sonore ». Le visiteur est donc en état d'écoute visuelle, ses sens étant en état de réception maximum.



CARL ANDRE

1935, Quincy (États-Unis)

Roaring Forties, 1988

© ph. Bruno Scotti, Paris/CNAP

Acteur historique de l'art minimaliste, notamment aux côtés de Dan Flavin et Donald Judd, Carl Andre subit l'influence de Brancusi, dont il cherche à poursuivre le travail de désacralisation de la sculpture. Il accorde un intérêt tout particulier à la matérialité et à la physicalité du matériau qu'il utilise, tout en prenant ses distances avec le savoir-faire du sculpteur. Selon des formes simples, comme la ligne ou le rectangle, il met en scène, en évitant scrupuleusement la sur-enchère décorative, la répétition de modules de briques, de poutres en bois ou de plaques d'acier, qu'il expose directement sur le sol. Il se débarrasse ainsi de la verticalité et du potentiel architectural de la sculpture au profit d'une structure plate et horizontale, réduite à une surface sans hiérarchie ni point de vue prédominant. Il compare ses œuvres à des lieux avec lesquels le corps du spectateur peut interférer, l'invitant parfois, dans le cas de *Roaring Forties* par exemple, à venir les fouler. Évocation aplanie de la région venteuse des Quarantièmes rugissants, cette sculpture fonctionne comme l'allégorie d'une route que le spectateur peut emprunter. R.B.

JULIJE KNIFER

1924, Osijek (Yougoslavie)

2004, Paris

Sans titre, 2000

© ph. André Morin, Paris/CNAP

À partir de 1959, Julije Knifer participe activement à Gorgona, groupe réunissant à Zagreb des

artistes et des théoriciens dans un esprit dadaïste de quête de liberté et de désacralisation de l'art. Au même moment, se sentant proche de l'abstraction constructiviste et du travail de François Morlet, il commence à peindre des méandres. Cette forme devient

ZIAD ANTAR

1978, Saïda (Liban)

La Marche turque, 2006

© ph. Ziad Antar/CNAP

Artiste libanais vivant à Paris, Ziad Antar s'approprie les médiums photographique et vidéo afin de rendre compte d'un monde marqué par la guerre et la violence. Malgré le caractère dramatique du sujet qu'il aborde, ses œuvres ne sont jamais ouvertement politiques, détournant avec poésie et retenue la tentation de délivrer un message dont la mise en forme et le sens seraient trop littéraux. Marqué par une culture à la fois orientale et occidentale, Ziad Antar cherche à transcrire, notamment au travers de ses courtes vidéos ou de ses films documentaires, une société basée sur la pluralité. La musique intervient également d'une manière récurrente dans son travail, comme en témoigne *la Marche turque* où l'artiste filme les mains de la pianiste Matea Maras en train d'interpréter le célèbre morceau de Mozart sur un piano dépourvu de cordes. Le martèlement des touches, seul son audible, évoque le rythme martial d'une marche militaire. R.B.



l'unique motif de son œuvre, qu'il décline sous forme de dessin, de peinture monumentale ou de wall paintings réalisés in situ. Avec leur régularité géométrique constituée de séquences verticales et leurs tonalités systématiquement noires et blanches, les méandres de Knifer traduisent une réduction formelle pensée comme une « anti-peinture », en même temps

qu'ils tendent à une absurdité toute dadaïste. Définis par des mouvements de répétitions et de variations, ces méandres figurent picturalement un rythme monotone, qui inscrit chaque œuvre dans une série sans fin. Cette peinture murale est reproductible, à réaliser suivant les principes établis par un dessin original de l'artiste. R.B.

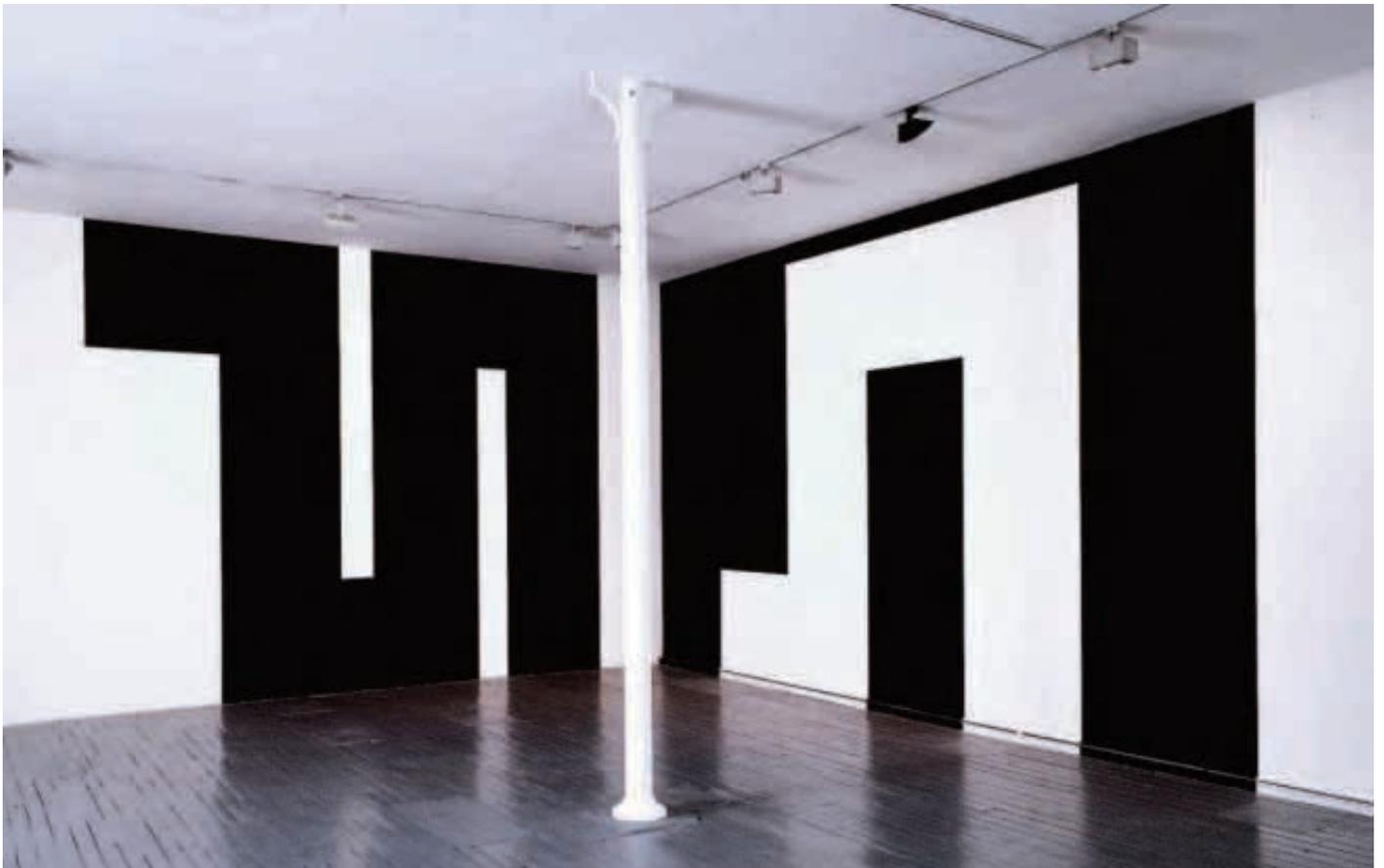
RAINIER LERICOLAIS

1970, Châteauroux
Oscillogramme, 2007

Installation murale en 50 éléments évoquant la propagation d'une onde sonore

© ph. Franck Elbaz, Paris/CNAP

Rainier Lericolais utilise des matériaux simples et peu coûteux comme le carton, le papier d'aluminium ou les pages des magazines féminins. Ses œuvres s'amuse de ces matériaux pour mieux en révéler la poésie cachée ou un potentiel plastique inexploité, transformant par exemple de banales photocopies en aquarelle. Son travail évolue ainsi entre dessin et sculpture, sans que les frontières disciplinaires ne soient toujours clairement identifiables. La musique, qu'il pratique en parallèle en tant que compositeur, tient une place de choix dans son approche de plasticien. Il ne réalise pourtant jamais d'œuvres sonores, dont la musicalité ou les vrombissements se répandraient dans l'espace d'exposition, et préfère évoquer le son par une mise en forme sculpturale ou graphique silencieuse. Ce son n'est plus diffusé mais figuré. *Oscillogramme* illustre ainsi la propagation d'une onde sonore, en fonctionnant comme une œuvre cinématique qui nécessite le déplacement du spectateur pour en percevoir l'énergie vibratoire. R.B.





BERNARD MONINOT

1949, Le Fay (Saône-et-Loire)

Ondes claires, 1989

Installation murale en 40 éléments. Dessin fixé sur verre par un vernis double composant, saupoudré de silice pur et cristaupalite ; encadrement en laiton anodisé

© ph. CNAP

La pratique artistique de Bernard Moninot est marquée par le dessin. Il s'affranchit rapidement du traditionnel tracé sur papier au profit d'une mise en espace du dessin, d'un travail sur verre ou sur soie. Il met en scène les phénomènes naturels comme les résonances, les ondes sonores ou les ombres projetées, cherchant à révéler les zones d'entre-deux, d'incertitude de la matière. D'apparence précaire, ses œuvres superposent le moment d'apparition de l'image avec celui de sa fabrication. Il donne ainsi une forme, entre imagerie scientifique et projection poétique, à des éléments impalpables ou immatériels. Il réussit, avec une grande économie de moyen, à mettre au jour l'absence, à la fixer. Dans cette démarche, le son tient une place importante aux yeux de Bernard Moninot, qui matérialise les vibrations ou le silence au travers de ce qu'il appelle des « partitions visuelles » ou des « formes-bruits ». Entre abstraction visuelle et réalité des phénomènes transcrits, ses œuvres dessinent un univers ouvrant sur l'imaginaire. R.B.

MAURIZIO NANNUCCI

1939, Florence.

Listen to your Eyes, 2010

Néon

Production du Frac Lorraine

Depuis 1967, l'artiste italien Maurizio Nannucci réalise des textes en néons qui investissent les espaces intérieurs comme extérieurs. L'artiste joue à la fois sur l'écriture, la couleur, l'espace, mais également la lumière, qui confère à ses pièces un caractère immatériel. Pour l'exposition *Listen to your Eyes*, l'artiste a choisi de produire spécialement à cette occasion une œuvre éponyme qui est installée sur le toit de l'École supérieure d'art de Metz Métropole-Ésamm, surplombant ainsi la ville de son injonction sourde. Cette œuvre sera ainsi visible tout au long de cette exposition, de jour comme de nuit, nous intimant la possibilité d'utiliser tous nos sens.



SU-MEI TSE

1973, Luxembourg

Das Wohltemperierte Klavier, 2001

Vidéo, 5'

Collection du Frac-Lorraine

Le travail de Su-Mei Tse se lit le plus souvent à travers le prisme de son expérience personnelle, et notamment celle de son apprentissage de la musique. Elle fut premier prix de Violoncelle. L'œuvre *Das Wohltemperierte Klavier*, l'une de ses toutes premières pièces vidéo, datée de 2001, ne déroge pas à l'analyse, bien au contraire.

L'artiste filme en gros plan ses mains, harnachées d'attelles de fortune, tentant de jouer inlassablement un morceau au piano.

Ses doigts répètent à l'infini le même geste, le même mouvement, et tentent en vain de produire un son harmonieux.

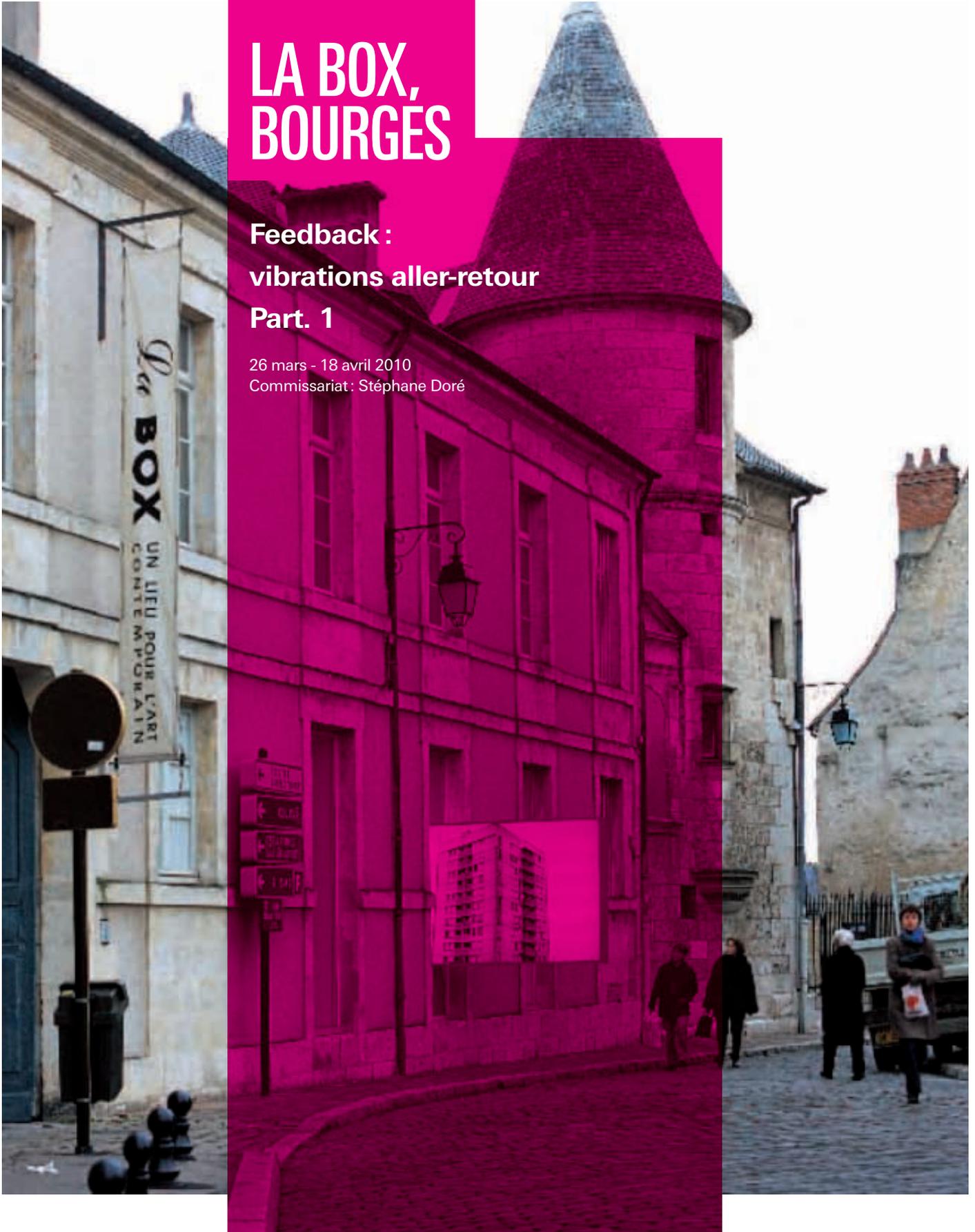
Persévérance dans la souffrance afin de maîtriser un art éphémère, le geste handicapé de l'artiste est métaphore de l'inversion des valeurs : la légèreté de la musique contre la lourdeur de sa mise en œuvre. Rien d'universel ; le bon geste comme l'écoute sont le résultat d'un apprentissage. Mais il nous reste le visuel ; en l'occurrence, Su-Mei Tse donne à voir magnifiquement, et avec emphase, ce que Kant décrivait : « *L'art ne veut pas la représentation d'une belle chose mais la belle représentation d'une chose.* »

LA BOX, BOURGÈS

**Feedback :
vibrations aller-retour**

Part. 1

26 mars - 18 avril 2010
Commissariat : Stéphane Doré



CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT

1961, Nice

Prototype pour scanner, 2006

© ph. Frédéric Lanternier, Paris / CNAP

Après avoir été compositeur, notamment pour la compagnie de théâtre de Pascal Rambert, Céleste Boursier-Mougenot se tourne, au début des années 1990, vers l'art contemporain avec l'intention de donner une forme, une consistance à sa musique. Il invente ainsi des installa-

tions sonores qui jouent sur le potentiel musical d'objets banals ou de situations incongrues, sur leur capacité à générer une mélodie concrète, souvent aléatoire et évolutive. Des guitares électriques accueillent ainsi des oiseaux en liberté, des bols en céramique tintent délicatement en s'entrechoquant, si bien que les bruits du petit-déjeuner évoluent en concerto. Il adapte ses dispositifs

en fonction du contexte architectural des lieux d'exposition afin de maximiser la réception auditive et visuelle du spectateur.

Dans *Scanner*, il accroche un micro à un ballon gonflé d'hélium qui évolue, sous l'action d'un ventilateur, entre les huit haut-parleurs placés dans l'espace, générant une série de larsens qui sont ensuite retraités informatiquement en musique. R.B.



PASCAL BROCCOLICHI

1967, Antibes (Alpes-Maritimes)

(Sans titre), 1998

3 photographies couleur

© ph. Pascal Broccolichi / CNAP

Les œuvres de Pascal Broccolichi donnent à écouter au spectateur des phénomènes imperceptibles, un ensemble d'ondes et de vibrations qui révèlent l'activité sismique ou électromagnétique d'un lieu précis. Adoptant une démarche proche de celle du scientifique ou du topographe, il collecte méthodiquement des sons pour tenter de constituer l'archivage d'un espace, pour en faire ressurgir, à l'aide d'un appareillage technique approprié, une mémoire enfouie, un temps aussi immédiat qu'immuable. Le lieu d'exposition devient à la fois le réceptacle de l'œuvre et sa matière première. Il réalise des sculptures-machines, à l'esthétique épurée et technologique, qui fonctionnent comme des volumes autonomes et comme le support de diffusion d'une atmosphère étrange et irréaliste. Parallèlement à ces œuvres souvent monumentales, Pascal Broccolichi réalise des séries photographiques de paysages désertiques ou de symboles à la fois abstraits et familiers, dont le procédé d'enregistrement et la logique d'inventaire recoupent son intérêt pour le son. R.B.





WERNER REITERER

© ph. galerie Krinzinger, Vienne / CNAP

1964, Graz (Autriche)

Death's Voice Breathing, 2006

Installation sonore et dessin préparatoire

Entre mise en scène minimaliste et ready-made, bouteille d'hélium, gaz hilarant, présence fantomatique et chat empaillé, les œuvres de Werner Reiterer révèlent un penchant certain pour l'humour noir et l'absurde. Il s'appuie sur une stratégie de leurres et de faux-semblants, de jeux de langage et de glissements sémantiques, pour perturber le visible afin de mieux tromper le spectateur. Malgré leur ap-

parente simplicité, les dispositifs de l'artiste s'appuient sur la capacité de l'immatériel et de l'invisible à véhiculer une multitude de récits, à ne pas être circonscrits à une interprétation unique. Werner Reiterer a également pris l'habitude d'exposer les dessins préparatoires sur lesquels s'inventent les formes et les idées délirantes de ses installations. La référence à la mort est omniprésente dans son travail, comme avec *Death's Voice Breathing*, où il simule une respiration d'outre-tombe à l'aide d'un sac plastique enflant et se dégonflant lentement comme une cage thoracique et d'un rôle émis par un haut-parleur suspendu au plafond. R.B.

MÉDIATHÈQUE JEAN JAURÈS NEVERS

EN PARTENARIAT AVEC LE PARC SAINT-LÉGER,
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

Feedback : vibrations aller-retour Part. 2

27 mars - 18 avril 2010
Commissariat : Isabelle Reiher

Un émetteur radio placé sur le toit de la médiathèque Jean-Jaurès de Nevers permet aux habitants de la ville et de ses environs, sur leur propre autoradio et dans un périmètre de 50 km, d'écouter la programmation d'une sélection de pièces radiophoniques, commandes du Centre national des arts plastiques, des années 2000 à aujourd'hui. L'émetteur est installé dans la médiathèque, sur la Structure multifonctions imaginée par l'artiste Nicolas Floc'h. Les visiteurs de la médiathèque peuvent ainsi écouter sur place les enregistrements au moyen d'un poste radiophonique. La Structure multifonctions, modulable selon les projets qu'elle active et contenant ses propres archives, contribue ainsi à matérialiser le projet et est le lieu privilégié de rencontres, d'événements et de réflexions, autour de Feedback et tout au long de la période de programmation.

Dans le prolongement de cet événement, le Parc Saint-Léger hors les murs présente une autre pièce du CNAP au sein du collège Adam Billaut de Nevers, du 20 avril au 21 mai. L'œuvre d'Emmanuel Laguarrigue, *With Memory we Feed the Time Back* (2006), permet aux élèves du collège de découvrir comment la dimension sonore devient partie prenante d'une installation d'art contemporain.





NICOLAS FLOC'H

1970, Rennes.

Structure multifonctions, 2000

Sculpture / structure pouvant correspondre à différents types d'activités : arts plastiques (expositions, performances...), musique, danse, conférences/réunions, café-bar

© ph. Nicolas Floc'h / CNAP

Nicolas Floc'h puise dans l'histoire de l'art du 20^e siècle les formes ou les sujets qui viennent nourrir ses propres œuvres par glissement de sens. Ses pièces pourraient se résumer à une pra-

tique ironique du détournement si elles ne faisaient l'objet d'une activation ou d'une remise en circulation dans les circuits économiques globalisés. Elles marquent donc le retour à une réalité vécue, dans laquelle l'artiste est moins producteur d'objets que déclencheur de situation générant la participation ou la collaboration du public, de populations ou de métiers singuliers. La sculpture minimaliste de Donald Judd devient l'occasion d'un barbecue, la tour Eiffel se transforme

en filet de pêche et les spectateurs sont invités à déplacer ou à boire des canettes de bière dont la disposition reprend une installation de Walter De Maria.

Avec *Structure multifonctions*, il conçoit une structure transportable et modulable destinée à accueillir aussi bien des spectacles de danse, des expositions ou des concerts qu'un espace bureaucratique. Interactive et combinable à volonté, cette œuvre fonctionne comme un territoire en perpétuelle évolution. R.B.

PHILIPPE KATERINE

PIERRE BONDU

8 et quelques, 2003

Réalisé dans le cadre d'un hommage à Federico Fellini lors du Festival de Cannes 2003

Commande publique du CNAP/ministère de la Culture et de la Communication

De son vrai nom Philippe Blanchard, Philippe Katerine est devenu une figure incontournable de la chanson française contemporaine. Pour ce grand angoissé, la musique fonctionne comme une échappatoire thérapeutique où le ton léger et in-

solent de sa musique cache des paroles existentialistes et morbides. Au fil des albums, son style évolue d'un *easy-listening* marqué par une influence anglo-saxonne et une bossa ironiquement désuète à des morceaux où prédomine la programmation électronique. Très attiré par le cinéma, il réalise *Peau de cochon*, aux relents autobiographiques, apparaît dans les films de Thierry Jousse ou compose la bande-originale de *Un homme, un vrai* des frères Larrieu.

Également originaire de la région nantaise, Pierre Bondu évolue comme guitariste et compositeur aux côtés d'artistes comme Dominique A, Miossec et Katerine, tout en menant une carrière solo où la luxuriance des orchestrations évoque univers cinématographique. R.B.

RODOLPHE BURGER

1957, Colmar

Unlimited Fellini, 2003

Réalisé dans le cadre d'un hommage au cinéaste Federico Fellini lors du Festival de Cannes 2003

Commande publique du CNAP/ministère de la Culture et de la Communication

Alors qu'il enseigne la philosophie au lycée, Rodolphe Burger fonde en 1986 le groupe de rock Kat Onoma, dans lequel il chante et développe un jeu de

guitare à la fois aride et aérien. Il mène de front une carrière solo où se mêlent influences ethniques, rock, jazz et expérimentations électroniques.

Que ce soit avec Kat Onoma ou en solo, sa musique ne s'enferme jamais dans une forme de composition systématique et cloisonnée, mais préfère explorer des territoires sonores aussi instables qu'obsédants. Sa carrière est marquée par de nom-

breuses collaborations avec des musiciens comme Alain Bashung ou Jacques Higelin, mais aussi avec des écrivains comme Olivier Cadiot ou Pierre Alféri, avec lequel il commence à expérimenter les possibilités de mise en relation entre le visuel et le sonore, sous la forme de ciné-live, de ciné-poèmes ou d'œuvres radiophoniques. R.B.

OLIVIER CADIOT

1956, Paris

Drive-in, 2008

Réalisé dans le cadre de la manifestation « Cinéma en numérique 2 » au Centre Pompidou à Paris, du 12 au 17 novembre 2008.

Commande publique du CNAP/ministère de la Culture et de la Communication

Poète et romancier, Olivier Cadiot développe une écriture minimaliste où les mots s'enchaînent pourtant par flots rythmés, s'appuyant sur la technique du

cut-up pour créer des agencements aussi dynamiques que saccadés. Il s'autorise les associations d'images ou de genres les plus incongrues, évoluant dans un entre-deux permanent et salutaire entre poésie et roman, qui lui permet de s'affranchir des codes littéraires au profit de l'invention d'un univers burlesque et extravagant. Il accorde une grande importance aux lectures publiques et à la mise en place de projets non édi-

toriaux, aux côtés notamment de musiciens comme Rodolphe Burger ou Benoît Delbecq. Dans le cadre d'un festival sur le cinéma numérique organisé au Centre Pompidou, Olivier Cadiot lit *Drive-in*, le prolongement d'une préface écrite pour le recueil *Feu sur le quartier général* d'Antoine de Baecque, dans lequel il cherche à « retourner le cinéma vers l'intérieur du livre », à jouer la carte du scénario et de l'image mentale. R.B.

RADIOMENTALE

Novo & Mezzo *(Una notte dolce), 2003*

Réalisé dans le cadre d'un hommage au cinéaste Federico Fellini lors du Festival de Cannes 2003

Commande publique du CNAP / ministère de la Culture et de la Communication

Nouveau média interactif. Œuvre sonore sous la forme d'un montage réalisé à l'aide de voix et de musiques extraites des films de Fellini

Radiomentale est un duo d'artistes sonores et de DJs formé par Jean-Yves Leloup et Éric Pajot, qui participe activement à l'émergence de la musique électronique en France au début des années 1990. Diffusé dans un premier temps par le biais de la radio, leur travail s'attache dorénavant à créer les atmosphères d'un lieu ou d'un événement, développant notamment le principe d'une immersion dans un univers ou un paysage sonore singulier. Ne se confinant pas à la stricte scène techno, le duo multiplie les collaborations avec

des plasticiens ou des cinéastes, en concevant des environnements ou de bandes-sons pour des performances artistiques, et développe le concept de ciné-mix, aujourd'hui largement répandu, mettant en musique, par exemple, le *Ballet mécanique* de Fernand Léger ou *l'Aurore* de Murnau. R.B.

LES ATELIERS DE CRÉATION

RADIOPHONIQUE

L'Atelier de création radiophonique (ACR), une émission produite par Philippe Langlois et Frank Smith, diffusée sur France Culture le dimanche à 23 heures, a été créée en 1969 par Alain Trutat et Jean Tardieu. Il propose à des artistes et à des chercheurs de toutes origines (compositeurs, plasticiens, cinéastes, écrivains, poètes, chorégraphes et danseurs, performeurs, metteurs en scène...) d'agencer et de confronter leur pratique artistique à la création radiophonique. Zone d'échanges interdisciplinaires, ce programme hebdomadaire de 80 minutes cartographie des paysages et des environnements qui revendiquent mélange, métissage et utopie de matière sonore. Fabrique radiophonique machinée hors des chantiers battus, les producteurs-artistes

invités relèvent en somme le défi de l'élaboration d'une « partition sonore ». Dans une écoute en alerte, ce serait écrire le son du monde.

Les commandes publiques sonores du CNAP / ministère de la Culture et de la Communication passées à des artistes ou à des créateurs contemporains visent depuis 2002 à inscrire la création dans l'espace radiophonique afin de mettre en exergue la dimension sonore de bien des œuvres contemporaines. Ce partenariat, qui considère l'espace radiophonique en tant que relevant du domaine public, a aussi été mis en place avec l'idée de valoriser cette collection d'œuvres sonores. Une fois passée leur diffusion sur France Culture, elles sont inscrites aux inventaires du Fonds national d'art contemporain.

BORIS ACHOUR

1966, Marseille

Flash Forward, 2002

Le « Flash Forward » est une figure de style propre au cinéma et à la littérature, qui consiste à briser la continuité temporelle d'une histoire par un brusque « saut » dans le futur, avant de retourner au temps présent du récit. Boris Achour est accompagné au fil d'une conversation par deux invités : Éric Mangion (alors directeur du Fond régional d'art contemporain de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, critique d'art) et François Piron (co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers, rédacteur de la revue *Trouble*, critique d'art, commissaire d'expositions). Deux strates de nature et de temporalité différentes se mêlent. D'une part, une piste sonore constituée d'extraits d'émissions de radio autour d'un sujet qui serait le temps, passé et futur. Dans cette première piste, on trouve de la matière sonore autre que des entretiens, c'est-à-dire des extraits de chansons, des sons qui s'entremêlent. Ces éléments sont agencés entre eux par sauts et retours, des boucles, et des superpositions. La seconde piste est une discussion en direct : Boris Achour discute avec les deux invités au studio 119 de la Maison de la radio, autour de l'idée du temps présent. Le réalisateur de l'émission a à sa disposition la piste enregistrée et la piste directe qu'il mixe et alterne à sa guise, sans prévenir. F.S.

PIERRE ALFÉRI

1963, Paris

En micronésie, 2005

Si Pierre Alféri est avant tout connu comme écrivain, sa pratique artistique témoigne d'un souci d'entrelacer les différentes disciplines de la création comme la poésie, la musique, la performance ou la vidéo. Il entretient notamment des collaborations fidèles avec le plasticien Jacques Julien ou le compo-

teur et chanteur Rodolphe Burger. De ces croisements et expérimentations surgit un mode narratif singulier à la temporalité discontinue et étirée, un univers onirique et fantasque d'où émergent des images évocatrices, des murmures et des bruits cinglants. En 2005, il conçoit *En Micronésie* pour l'Atelier de création radiophonique de Radio France, une œuvre sonore mise en musique

par Rodolphe Burger, une fiction dont les vers sont composés des légendes des romans illustrés de Jules Verne. Il réagence ces courtes phrases pour donner une direction à un récit dont les chapitres et les personnages reprennent les archétypes du roman d'aventure et de voyage. Avec comme décor les îles pacifiques de la Micronésie, Capitaine, moussaillon et jeune fille ingénue, perdue dans un uni-

vers hostile et masculin, évoluent de naufrage en forêt épaisse et dangereuse, de transe mystique en jeux de séduction. Ainsi repensés et mis en scène de manière sonore, les fragments de texte produisent à nouveau une série d'images, renvoyant de manière conceptuelle à celles qu'ils illustraient originellement. F.S.

LAURIE ANDERSON

1947, Chicago

Rien dans les poches (Nothing in My Pockets), 2003-2006

« *Je n'ai jamais tenu de journal. Pourtant, c'est une forme que j'aime beaucoup. Par exemple, je trouve le journal de Brian Eno remarquablement honnête... Je ne sais pas si je pourrais l'être autant. En tant qu'artiste, j'aurais beaucoup de mal à faire un choix entre la vérité et le beau...* »

En ce jour de juin 2003, Laurie Anderson regarde de sa fenêtre passer un transatlantique, à New York, et, songeuse, se laisse convaincre à l'idée d'imaginer à son tour un « journal intime sonore », sur une suggestion de l'Atelier de création radiophonique. Trois ans plus tard, elle crée *Rien dans les poches (Nothing in My Pockets)*, une pièce radiophonique en deux parties d'une heure qui adopte la forme d'un *sound diary* (journal sonore) tenu entre le 4 juillet (jour de l'*Independence Day* aux États-Unis) et le 4 octobre 2003. C'est l'occasion ici d'un voyage inédit dans l'univers personnel

de l'artiste au long d'une suite de rebonds quotidiens : depuis son studio new-yorkais de Tribeca, de multiples voyages, une tournée européenne, les sons familiers qui l'entourent, les paysages sonores qu'elle traverse, en tous lieux et tous les jours – trois mois durant, elle « écrit » avec son micro...

Laurie Anderson a débuté sa carrière d'expérimentatrice sonore (pop électronique) et de chanteuse avec l'album *Superman* qui l'a propulsée dans les *charts* britanniques dès sa sortie. Égérie du Velvet Underground, compagne de Lou Reed, elle est une figure incontournable de la scène artistique new-yorkaise. Depuis vingt ans, Laurie Anderson use des moyens électroniques – sons et images – pour tisser une expression artistique exceptionnelle. Elle est reconnue à travers le monde pour son approche mêlant arts et technologie. Durant ces dernières années, elle a composé des thèmes pour les J.O. d'Athènes, l'exposition 2005 de Tokyo, ainsi qu'une commande de l'opéra Garnier

BIOSPHERE (GEIR JENSSEN)

1962, Tromsø (Norvège)

Autour de la lune / Drabant 2003

Derrière le pseudonyme Biosphère se cache le musicien norvégien Geir Jenssen, pionnier, à la fin des années 1980, de l'intelligent-techno, qui combine atmosphères mentales et rythmes dance. Son hétéronyme et les titres de ses albums renvoient à des notions de sciences naturelles et de géologie, qui annoncent un style minimal qu'il nomme « artic ambient », composé de sons captés à partir de sources scientifiques ou évoquant des espaces géographiques reculés et solitaires. Progressivement, sa musique devient plus austère. Les ambiances s'affranchissent du rythme pour se consacrer à l'évocation et à la narration. Les textures ténues de ses compositions sont sollicitées par les institutions artistiques pour créer l'environnement sonore de certaines

expositions. En 2003, pour Radio France, il élabore *Autour de la Lune*, une symphonie électronique illustrant le roman d'anticipation de Jules Verne. Cette œuvre radicale et éthérée, composée de bruissements, de bourdonnements, de souffles légers, de variations de fréquences, tente de retranscrire l'expérience sonore d'un voyage et d'un enregistrement dans l'espace, avec une sérénité et une ascèse qui confinent au magique. F.S.

de Paris avec Trisha Brown, intitulée *O Zlozony/O Composite*. Sa dernière pièce marquante est une installation-performance pour la galerie Sean Kelly en 2005, *The Waters Reglitterized*, où elle proposait un travail sur le rêve et son interprétation au réveil, pour une récréation avec dessins, peintures, vidéos et DVD. Artiste-résidente à la Nasa de 2003 à 2005, elle mène une tournée mondiale en 2009. F.S.

BORIS CHARMATZ

1973

J'ai failli, 2003

« Le 3 juillet 2003, à l'invitation des "Grandes Traversées", Julia Cima et moi devions danser à l'Opéra de Bordeaux une version de *l'Après-midi d'un faune* de Nijinsky un peu différente de la version maison. C'était sans compter la signature du protocole d'accord que l'on sait, sans compter sur la fermeture de l'opéra ce jour par crainte d'occupation intempestive et intermittente, sans compter sur ce qui est devenu ensuite un besoin : faire de nos « objets de grève » une plate-forme radiophonique en phase avec la gestulation et les rictus. Nous avons failli faire un ACR [Atelier de création radiophonique] avec des interventions de William Forsythe, Benoît Lachambre, mais *J'ai failli* est devenu une prise de parole agitée, un objet chaud et réalisé avec rapidité, inventé parfois à même le micro de Gilles Mardirossian. » Boris Charmatz

MATALI CRASSET

1965, Châlons (Isère)

Jardin sonore, 2008

Formée au design industriel à l'Ensci à Paris, Matali Crasset collabore dans les années 1990 avec des designers aussi respectés que Denis Santachiara et Philippe Starck. En 1995, elle se fait remarquer avec *Quand Jim monte à Paris*, sorte de colonne en feutre, micro-architecture flexible qui, une fois dépliée, fait office de lit d'appoint. Parfait pour les petits appartements, cette chambre de secours souligne les enjeux majeurs qui animent le travail de Matali Crasset : la modularité, la flexibilité et le souci de produire des objets conviviaux répondant aux critères d'hospitalité. En multipliant ses interventions dans des domaines aussi éclectiques que l'industrie de grande consommation, l'hôtellerie, l'architecture ou la musique électronique, elle cherche à se dégager du primat de la forme pour développer une approche où l'hypothèse et

le jeu deviennent les garants d'une certaine instabilité, les moteurs d'un doute qui nous force à reconsidérer et à se ré-appropriier les codes et les habitudes qui régissent notre quotidien. Plutôt que de chercher à établir des principes autonomes et universaux, Matali Crasset pose les bases mouvantes d'un laboratoire des formes de vie. En sollicitant l'attention ou la participation du public, elle distille un récit qui bouscule les apparences et les fonctions pour mieux susciter un effet de surprise et d'empathie. R.B.

VINCENT DIEUTRE

1960

Bologna centrale, 2003

« C'était en mars 1977. Depuis l'été de l'année précédente, j'avais commencé à partir seul en vacances, sans ma famille. À cette époque, voyager en Italie ne coûtait rien ou presque, et je m'étais fait quelques amis à Pérouse et à Ravenne. L'un d'eux, Vittorio, m'avait proposé de venir passer quelques jours chez lui, dans l'appartement que sa famille avait loué pour qu'il suive ses études à l'université. Sans le savoir, je débarquais dans une ville au bord de la guerre civile, un séjour étrange, décisif, dont me restent des bouts de souvenirs, des bribes, des prénoms : les fragments d'une effervescence, celle de mon éveil au monde, au désir, et celle d'une rébellion générale qui secoua Bologne comme un spasme. Cette époque complexe, si proche et si lointaine, s'acheva brutalement par l'attentat de Bologna Centrale qui fit plus de 120 victimes, deux jours après mon arrivée à la gare de Bologne, lors d'un séjour suivant. Alors reprendre ce vieux train, débarquer une fois encore à Bologna Centrale et tenter une expérience sonore entre passé et présent, récit intime et mémoire collective, sons d'aujourd'hui, voix d'hier et archives sonores. Tenter aussi d'invoquer l'épaisseur du temps dans la permanence des sons quotidiens, leur vieillissement et le mien, dans cette ville qui reste l'une des plus belles d'Europe, un tissu de rues médiévales où se cache encore la plus vieille université du monde, où résonne chaque pas dans la nuit, à peine tamisé par la brume du delta. Inviter l'auditeur à me suivre, à se perdre, à s'y retrouver. » Vincent Dieutre

CHRISTOPHE HONORÉ

1970, Carhaix

Les Débutantes, 2003

Réalisation par Jean Couturier

« Les chanteurs anglais disent toujours la même chose, ils disent que c'est dimanche, qu'ils sont seuls dans leur chambre pendant que leurs parents en bas font la vaisselle, ils disent qu'ils

ont peut-être eu tort hier soir de s'être moqué de Suzan, de Kathy, qu'ils auraient dû lâcher les bières et leurs copains, et accepter de parler dans la voiture et de te toucher la main, si bien sûr, tu m'avais laissé la toucher, O Suzan, O Cathy, je suis un *stupid boy*... Les chanteurs anglais sont des garçons plutôt intelligents.

Dans *les Débutantes*, ce sont les filles qui haussent la voix. Elles ne sont pas seules dans leur chambre, elles sont sept. Ce sont des sœurs. Les parents ont disparu. Et le petit frère aussi, qui est parti à leur recherche. Depuis son départ, des garçons elles en approchent tous les jours. Elles les cernent, elles les

traquent. Et elles se disent que ce serait tellement plus simple, si ces garçons ressemblaient pour de vrai au petit frère, avec la peau identique, et ce corps tellement docile, qu'il se plie aux baisers comme aux morsures. Les chanteurs anglais ne parlent jamais de ça : les canines des filles. » Christophe Honoré

JONAS MEKAS

1922, Semeniskiai (URSS)

À Pétrarque, mon journal intime sonore, 2003

« Cette pièce sonore consiste en 54 extraits sonores de mon journal sonore de ces 40 dernières années : sons de New York, sons de nature, sons de différents voyages, des fragments où je chante avec mes amis... une large variété de sons de 2 minutes à 30 secondes. On pourra regarder, ou plutôt écouter, comme un journal sonore, cousin de mon journal filmé, la structure de ce projet étant similaire à celle que j'ai toujours suivie pour tenir mon journal cinématographique. » (Jonas Mekas)

À Pétrarque (*To Petrarca*) est un projet artistique inédit de Jonas Mekas. Geste double, il inclut une pièce sonore sur CD, composée dans le cadre de l'Atelier de création radiophonique de France Culture, conçue comme un journal intime rétrospectif à partir de ses archives personnelles, et prolongée par des dessins, photos et textes dans l'espace du livre. À l'instar du « journal filmé » dont il est l'inventeur, il nous convie ici à une traversée au long cours à regarder autant qu'à écouter.

Chef de file du cinéma underground américain, Jonas Mekas vit aux États-Unis depuis 1949, où il a commencé à tenir un journal filmé (*Walden, Lost Lost Lost, Scenes from the life of Andy Warhol*, etc). Il crée en 1955 la revue *Film Culture*, et tient, à partir de 1958, la chronique cinéma du *Village Voice* où il défend ardemment le cinéma underground qu'il va contribuer à fédérer, organiser et faire connaître dans le monde entier. Tout en poursuivant une œuvre écrite, il a dirigé l'Anthology Film Archives, la cinémathèque new-yorkaise consacrée au cinéma d'avant-garde. F.S.

GUESH PATTI

1946, Paris

Le Souffle court 2002

« Nous entrons dans une spirale auditive, une exploration intuitive, à la frontière des sens, questionnant la mémoire et ses repères. À l'écouter, on pourrait presque voir et toucher. Se laisser flotter par la charge émotionnelle, rêver ou penser que l'on peut "oser", oser penser que l'on a droit aux rêves. Rêver souffler les catastrophes pour libérer nos regrets, notre organisme, notre corps ; gratter la poussière de la chair ; aller fouiller l'instinct à la recherche de l'autre, des autres, comme les chansons procurent souvent l'effet de ne s'adresser qu'à une seule personne, peut-être qu'en métissant leurs mémoires on se rapprocherait d'une réponse... d'une musique dite mineure on peut peut-être rencontrer le majeur. Souci majeur, " Si on n'essaye pas, on ne sait pas..." Souffler n'est pas jouer. » Guesch Patti

LEE RANALDO

1956, Glen Cove (New York)

Water Days / Jours d'eau, 2009

En partenariat avec le Centre national de l'estampe et de l'art imprimé (CNEAI), l'ACR présente une pièce sonore inédite de Lee Ranaldo, chanteur et guitariste de Sonic Youth, réalisée en collaboration avec Leah Singer

« Conçue comme un journal intime sonore, cette pièce est faite d'enregistrements réalisés lors de plusieurs résidences au CNEAI, à Chatou. Mais elle comprend aussi le récit de rêves qui me hantent : souvent, il fait sec et chaud, même dans l'obscurité. Il faut que j'y aille –le taxi est arrivé–, la lune brille sur les nuages, l'eau scintille mystérieu-

sement au-dessous de moi. Je t'appelle de L.A. dès qu'on aura atterri, et compte entendre ta jolie voix. Après je te raconterai tout, on ne cessera plus de se parler, on ne s'arrêtera jamais. » Lee Ranaldo

1955, Marseille

Pink Odyssee, 2007

« J'ai écrit la pièce radiophonique *Pink Odyssee* lors de mon séjour à la Schloss Solitude de Stuttgart en Allemagne. Je m'ennuyais un peu, et je me suis tout à coup mis à m'inventer une épopée dans laquelle un narrateur pouvait alors traverser les phénomènes existant dans mon travail artistique comme des expériences étrange-

ment bizarres et donc riches en éblouissements.

Stuttgart est une ville célèbre pour son université des Lettres et surtout pour ses deux radios culturelles qui sont de vrais lieux de création. Je me suis très vite inventé cette idée de pièce passant sur les ondes, une sorte de roman-photo radiophonique au

cours duquel les auditeurs pourraient suivre et partager les aventures du narrateur sans retenue, avec l'envie de créer leur propre épopée. Désormais, *Pink Odys-*

see a trouvé sa place au sein de l'Atelier de création radiophonique ; là, il règne une étrange et sublime liberté. »

Georges Tony Stoll

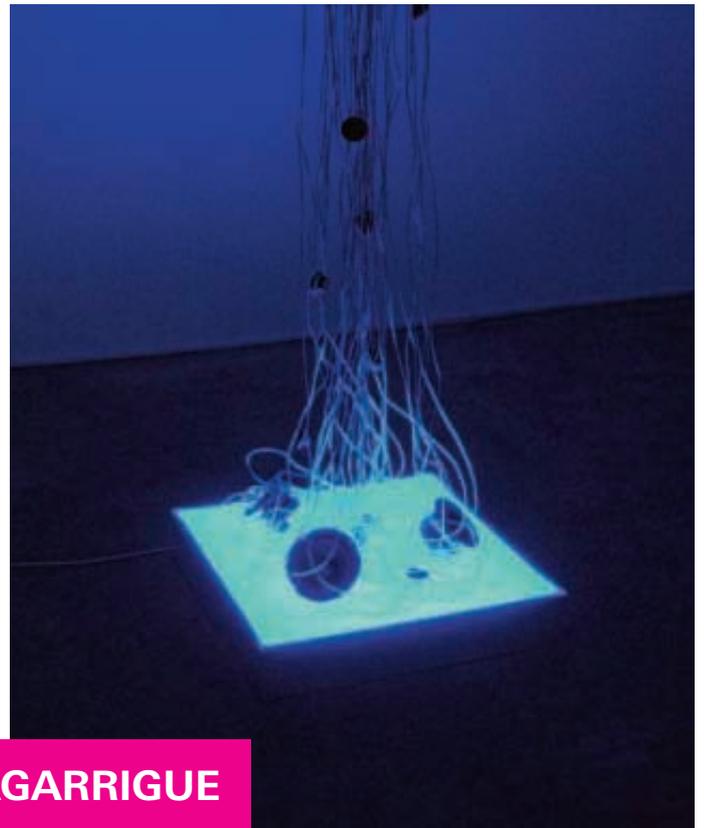
FRED WISEMAN

1930 Boston (États-Unis)

Questions, 2007

Fred Wiseman réalise des films documentaires qui interrogent la société américaine, les espaces d'expression de la démocratie, comme l'école, les hôpitaux ou les organes de solidarité sociale, et les lieux privilégiés de la société de consommation comme les supermarchés et les exploitations d'élevage intensif. Influencé par les études sociologiques, il cherche à rendre compte de la complexité des relations sociales et à révéler l'absurdité des rapports entre un individu acculé et une bureaucratie monolithique. Ses films sont le résultat d'un montage précis de centaines d'heures de tournage et se présentent comme un document visuel dépourvu de commentaires ou d'éléments pouvant introduire

une dramaturgie. La caméra s'immisce progressivement jusqu'à ce que les personnes filmées l'aient oubliée, saisissant dès lors les coulisses du réel. *Questions* est un projet radiophonique dans lequel Wiseman va à la rencontre des personnalités de la vie culturelle pour les questionner sur l'état de la création actuelle. R.B.



EMMANUEL LAGARRIGUE

1972, Strasbourg

With Memory We Feed the Time Back, 2006

Œuvre exposée au collège Adam-Billaut

© ph. Galerie Alain Gutharc, Paris/CNAP

L'attraction qu'exercent les œuvres d'Emmanuel Lagarrigue sur le spectateur relève en grande partie de l'utilisation du médium son. Composées de haut-parleurs, de câbles électriques et de jeux de lumière, elles prennent l'aspect formel d'une sculpture ou d'une installation,

en même temps que leur nature sonore sculpte l'espace d'exposition. Le spectateur s'immisce dans ce dialogue, cherchant moins à lui donner un sens qu'à éprouver l'expérience qu'il propose. Évoquant une esthétique à la fois graphique et minimale, les œuvres sonores d'Emmanuel Lagarrigue mélangent les ambiances électroniques, les bruissements et les bribes de voix pour créer une atmosphère aérienne et mélancolique qui dévoile, sans jamais tomber

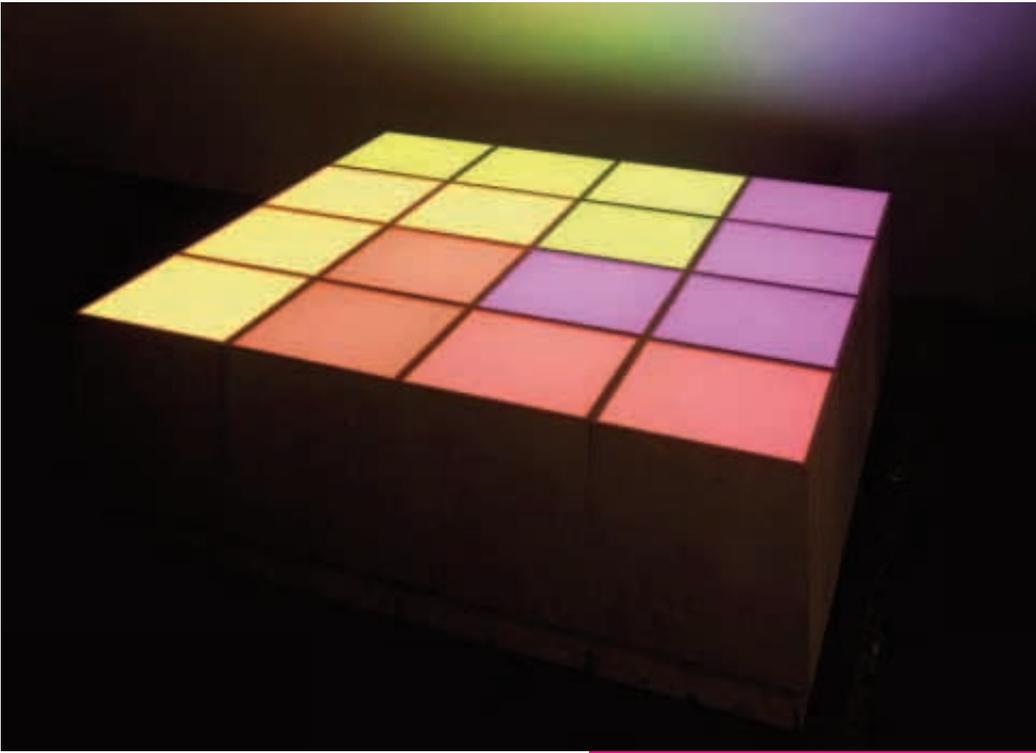
dans la nostalgie, son rapport à la mémoire. Les haut-parleurs de *With Memory We Feed the Time Back* diffusent ainsi un ensemble de voix, de bourdonnements et de sifflements fantomatiques qui évoquent la résurgence du passé dans le présent, le voyage du temps. Ils forment une cascade où s'entremêlent les câbles, qui jaillit sur une glace lumineuse bleue, éclairant discrètement et élégamment l'installation tout en modifiant l'espace qui l'accueille. R.B.



CHÂTEAU D'OIRON

15 mai - 30 septembre 2010
Commissariat : Paul-Hervé Parsy

Le Château d'Oiron est un laboratoire de rencontre entre un monument historique et l'art le plus actuel. C'est un lieu de création et de commandes, trois œuvres conçues dans le cadre de la procédure de la commande publique nationale, en rapport avec le son et la musique, y sont exposées de manière permanente.



1966, Fort Frances (Canada)
Disco Floor - Bootleg 16, 2002

© ph. Schipper und Krome, Berlin / CNAP

S'appuyant sur une lecture critique et décomplexée des dispositifs d'exposition développés dans les années 1960 par les courants minimaliste et conceptuel, Angela Bulloch réalise des œuvres interactives ou participatives, évoluant selon la présence, les déplacements ou les gestes effectués par le spectateur. Elles prennent la forme de machines lumineuses ou sonores qui s'animent alternativement selon une logique qui semble contraindre le spectateur à réagir face à un système

excluant toute initiative individuelle. À la fois existentialistes et antiromantiques, les œuvres d'Angela Bulloch mettent en lumière l'aliénation de la condition humaine à l'ère moderne. L'installation *Disco Floor* est constituée de cubes lumineux posés au sol, diffusant par alternance différentes lumières colorées ainsi qu'un morceau disco du groupe Chic (*Good Times*). Cette œuvre joue sur son apparence de sculpture minimaliste pour mieux révéler la nature pop de sa référence à une piste de danse impraticable. R.B.

ANGELA BULLOCH

DAVIDE BALULA

1978, Annecy

Heartbeat Exciter (Stimulateur cardiaque), 2006

-> voir page 16

GAVIN BRYARS

1943, Yorkshire (Royaume-Uni)

Chambre d'écoute, 1993

Commande publique du CNAP/ministère de la Culture et de la Communication

Composition sonore écrite par l'artiste et enregistrée au château d'Oiron. La cassette est diffusée en permanence dans une pièce du château : les huit enceintes sont disposées sur un cercle à des points équidistants. Le public peut suivre l'évolution des morceaux à l'aide du compteur de la platine cassette et d'un index mis à sa disposition indiquant les lieux du château où ils sont enregistrés et leur durée.

Après s'être détourné de l'improvisation libre et du jazz où il évoluait comme contrebassiste, Gavin Bryars se consacre à une carrière de compositeur et devient mondialement célèbre à la fin des années 1960 grâce aux œuvres *Sinking of Titanic* et *Jesus Blood Never Failed Me Yet*. Caractérisée par un retour à la tonalité et à l'orchestration, sa musique s'inscrit à contre-courant des expérimentations modernistes de la musique électro-acoustique et concrète. Ses compositions, souvent qualifiées de « zen » par les commentateurs, reposent sur un

mouvement hypnotique constitué de nappes denses, vibratoires et progressives, poétiquement surannées. Bien qu'associé aux compositeurs post-minimalistes, Gavin Bryars cherche moins à appartenir à une école qu'à transcender les genres musicaux, en créant des pièces intemporelles qui assument à nouveau des caractères narratifs, comme le burlesque ou le pathétique. R.B.

IAN HAMILTON FINLAY

1925, Nassau (Bahamas)
2006, Édimbourg (Royaume-Uni)

Battle of Midway
(*La bataille de Midway*), 1977

© ph. Samuel Quenault / Château d'Oiron / CNAP

Issu de la poésie concrète, Ian Hamilton Finlay développe un univers plastique imprégné de néo-classicisme, de références à l'antiquité gréco-romaine et

nourri d'une passion pour le 18^e siècle. Flirtant avec l'anachronisme, ses œuvres décalées semblent célébrer le culte renoué du monument, mais révèlent un symbolisme paradoxal, aussi bucolique que tragique, où la tradition pastorale croise les horreurs de la guerre. Caractéristique de son approche, *la Bataille de Midway* illustre une bataille aérona-



vale entre les forces japonaises et américaines survenue en 1942. Composée de rosiers et de ruches d'où s'échappe un bourdonnement d'abeille, cette installation dessine un paysage évoquant l'Éden ou l'Arcadie, mais

elle révèle également un bellicisme sous-jacent renforcé par les photographies et sérigraphies qui l'accompagnent : les ruches ont une forme d'ogive de bombe et le vrombissement des abeilles rappelle celui des avions. R.B.



KRISTIN OPPENHEIM

1959, Honolulu (États-Unis)
Hey Joe, 1996

Œuvre créée pour l'exposition personnelle de l'artiste à la galerie 303 - New York en 1996 - Installation mixte intégrant de la lumière et du son

© ph. 303 Gallery, New-York / CNAP

Kristin Oppenheim conçoit des installations sonores ou des sculptures vocales qui cherchent à éprouver la dimension physique de l'espace d'exposition autant que celle du matériau sonore diffusé. La voix de l'artiste tient une place primordiale dans ses œuvres et apparaît comme un médium primitif préexistant à l'écriture, fragile et prêt à vaciller. Cette voix fonctionne comme un indice, comme de maigres traces

libellant un message ou suggérant les intentions autobiographiques ou narratives de Kristin Oppenheim. Elle adapte ainsi des classiques de la musique pop en rechantant, souvent *a capella*, une partie de la chanson.

Dans l'installation *Hey Joe*, quatre haut-parleurs diffusent sa voix tenue entonnant les premiers mots du célèbre morceau de Jimi Hendrix, qui évoque l'assassinat d'une femme adultère. Les lumières circulaires qui balaisent l'espace d'exposition évoquent ainsi moins les spots d'un show rock que les projecteurs d'un pénitencier. Par son interprétation, Kristin Oppenheim met l'accent sur l'enjeu féministe que suggèrent les paroles de la chanson. R.B.

ILYA JOSSIFOVICH KABAKOV

1933, Dniepropetrovsk (URSS)
Concerto pour les mouches, 1993

Commande publique du CNAP / ministère de la Culture et de la Communication

© ph. Laurent Lecat, Paris / CNAP

À partir des années 1950, Ilya Kabakov mène une carrière d'illustrateur pour la littérature jeunesse en même temps qu'il développe une approche picturale « non officielle », basée sur l'héritage cubiste et sur la réalisation de dessins absurdes, reflets sarcastiques de la société soviétique de son époque. Influencé par la théorie structuraliste, il développe par la suite une pratique plus

conceptuelle qui interroge notamment les écarts entre les idéologies communiste et capitaliste. Dans les années 1980, il se fait connaître mondialement par la réalisation d'installations reposant sur l'utilisation d'objets banals et d'images détournées, où plane une impression d'inachèvement. La figure de la mouche, que l'on retrouve par exemple dans l'installation sonore *Concerto pour les mouches*, est un élément récurrent dans le travail de Kabakov et représente tour à tour la culture, l'humanité ou l'ennui éprouvé par la société soviétique. R.B.

WERNER REITERER

1964, Graz (Autriche)
Death's Voice Breathing, 2006

Installation sonore, avec dessin préparatoire

-> Voir page 29



LE CENTQUATRE

les 7, 8 et 9 mai 2010

Commissariat : Pascale Cassagnau et Sébastien Faucon (CNAP)

Le CENTQUATRE propose un week-end autour de concerts et de présentations d'œuvres. Cette pluridisciplinarité témoigne des nombreuses porosités entre les cultures dans une tentative d'hybridation. Les vidéos présentées nous montrent qu'aujourd'hui, les artistes utilisent ce support comme lieu d'expression du corps symbolique et expérimental, par le biais de leur propre corps. Par ailleurs, la création musicale et sonore devient un mode de communication alternative pour interroger des traditions culturelles et produire une critique politique et sociale.



SADIE BENNING

1973, Madison (États-Unis)

A Place Called Lovely ; It Wasn't Love ; Girl Power, 1991-1992
German Song, 1995

© ph. Sadie Benning / BDV ArtView, Paris / CNAP

Sadie Benning réalise ses premières vidéos à l'âge de quinze ans à l'aide d'une caméra Fisher-Price pour enfants. Le grain noir et blanc de l'image sert de support à un journal intime, où se bousculent confessions, fragments de textes, extraits musicaux et objets personnels. Ses vidéos contiennent également des parodies de la culture populaire télévisée dont elle dénonce l'artificialité des images créées dans un but propagandiste. En jouant sur les plans rapprochés et le flou, elle aborde de manière très intime, notamment dans la façon dont elle filme son corps, le passage à l'âge adulte, la question du genre et l'homosexualité féminine. Proche des positions esthétiques des artistes féministes des années 1970, Sadie Benning opère un retour sur l'expérience personnelle, la narration directe et autobiographique, et la mise en scène du corps. Parallèlement à ses activités de vidéaste, elle co-fonde le groupe d'électro-rock le Tigre. R.B.

JEAN-BAPTISTE GANNE

1972, Gardanne (Bouches-du-Rhône)

Esperanza eterna, 2004

Caisson sonore fonctionnant à l'énergie solaire et diffusant en boucle un extrait de la chanson *Esperanza* de Nino de Murcia

© ph. Jean-Baptiste Ganne / CNAP

Jean-Baptiste Ganne s'attache à remettre en cause la notion de travail. Cette critique passe par une attention particulière apportée aux longues durées, à une temporalité étirée qui devient une manière de ne pas produire, de laisser les choses se développer par elles-mêmes. Empruntées d'une certaine désillusion, ces œuvres expriment de manière subtile l'échec de l'idéalisme et l'impossibilité de la révolution. Dans ces travaux, la beauté surgit souvent d'un paradoxe qui exprime la disparition ou l'absence. Fonctionnant à l'énergie solaire, *Esperanza Eterna* se présente sous la forme d'une boîte d'où émergent quelques mesures d'un tango de Nino de Murcia. Grâce à son autonomie énergétique, le mot « Esperanza » (espoir) est répété indéfiniment comme un désir à jamais inassouvi, comme si sa simple formulation devenait la cause de son enfermement, l'expression de son impossibilité. R.B.

ADRIANA GARCIA GALAN



© ph. Adriana Garcia Galan / CNAP

1977, Colombie

Programme de gouvernement, avril 2007

Paris : terrasse du Palais de Tokyo

Vidéo

Au travers de ses œuvres vidéos ou sonores et de ses performances, Adriana Garcia Galan appréhende l'art comme une forme de transcendance, capable d'être perçue comme une énergie positive par le public. Elle repose la question du politique par le biais de dispositifs ludiques, qui convient le spectateur à participer, à prendre part physiquement ou symboliquement à un événement musical

ou festif. Elle crée ainsi des espaces temporaires de rencontres et d'échange, où le langage et la parole, en tant que vecteurs de communication, tiennent une place primordiale. Dans *Programme de gouvernement*, Adriana Garcia Galan filme deux *human beat boxers*, un homme et une femme, qui débitent respectivement les programmes officiels de Ségolène Royal et Nicolas Sarkozy écrits pour la campagne présidentielle de 2007. L'art de rue issu de la culture hip-hop se confronte au langage des élites politiques, détournant ainsi les codes du discours en lui apportant musicalité et rythme. R.B.

PIERRE LEGUILLON

1969, Nogent-sur-Marne

Diaporama (Vestiaire), 2006

Diaporama de 243 diapositives s'inscrivant dans une dramaturgie définie par l'auteur dans une partition; il est accompagné d'une bande sonore, d'une affiche et, selon le lieu de projection, d'un vestiaire

© ph. Pierre Leguillon/CNAP



Depuis 1993, Pierre Leguillon, artiste et critique d'art, conçoit sur le mode de la performance des diaporamas composés de

citations littéraires, d'images récupérées ou rephotographiées, de cartes postales. Les visuels d'œuvres et les vues d'exposition constituent le corpus central de ce fonds d'archives disparates, collectées et organisées subjectivement. Le format du diaporama permet d'échapper à la fascination de l'œuvre autonome au profit d'une dialectique poreuse, d'une libre association qui révèle la nature fragmentaire de la mémoire et de la perception. Commentant dans un premier temps la projection, Pierre Leguillon se passe progressivement de la parole au profit d'une dramaturgie musicale, qui réduit son rôle à celui de simple opérateur. La nature du diaporama évolue ainsi d'un outil de conférencier à un réceptacle de fictions potentielles, un film sans mouvements qui dessine les contours d'un musée et d'un récit imaginaires. R.B.

CHRISTIAN MARCLAY

1955, San Rafael (États-Unis)

Mixed Reviews (American Sign Language), 1999/2001

Vidéo-projection

Guitar Drag, 2000 → Voir p. 13

Tourné à San Antonio, Texas, le 18 novembre 1999 - Vidéo

L'artiste a réalisé *Guitar Drag* lorsqu'il a été invité à San Antonio au Texas. Dans ce film, Christian Marclay se met en scène au volant d'un camion à l'arrière duquel il a préalablement attaché une guitare Fender Stratocaster reliée à un amplificateur. Le film dure 14 minutes, jusqu'à la désintégration de la guitare, et fait référence

aux destructions d'instruments que l'on a connus sur scène avec Pete Townsend (The Who) ou Jimi Hendrix, mais aussi dans le domaine des arts plastiques avec le mouvement Fluxus, Nam June Paik ou Arman. La violence de cette œuvre est exacerbée par une autre référence, politique cette fois : la pratique qui consistait, dans le sud des États-Unis, à assassiner des Noirs en les attachant et en les traînant à l'arrière d'un camion. Deux Blancs venaient d'être jugés pour l'assassinat d'un jeune Noir nommé James Bird lorsque Christian Marclay a réalisé cette performance.



HUGUES REIP

1964, Cannes

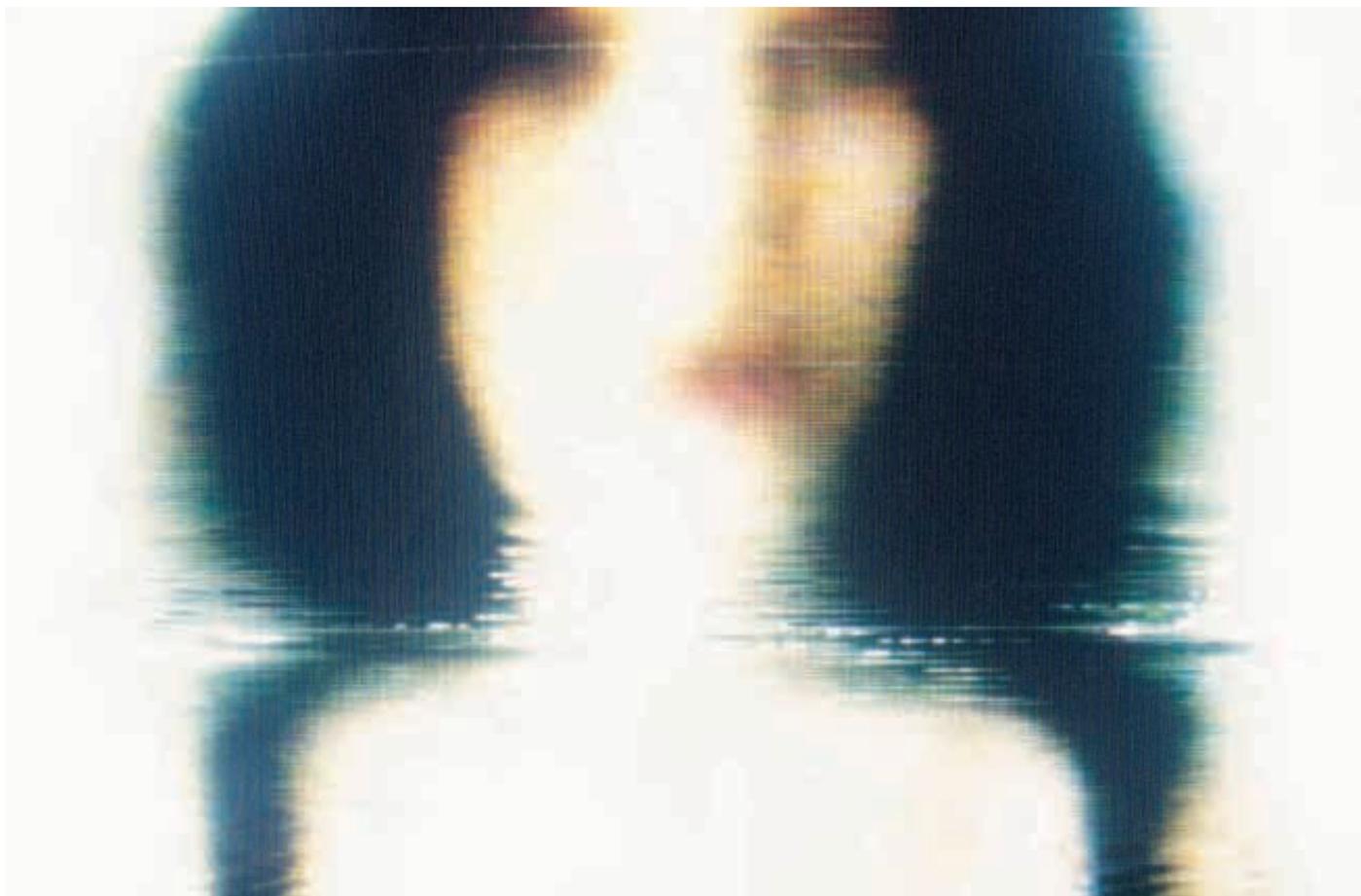
Knock, 2001

Vidéo-projection noir et blanc avec son

© ph. Hugues Reip/Galerie du Jour Agnès B., Paris/CNAP

Dans ses films d'animation ou ses vidéos, Hugues Reip invente des scénarios multipliés de micro-actions et de machines de vision, où l'infiniment petit croise l'infiniment grand, perturbant l'échelle des espaces. La représentation de ces derniers devient des sortes de cartographies abstraites, traversées par des sons répétitifs dotant les films d'une dimension science-fictionnelle. P.C.

Dans son travail, Christian Marclay évoque la place du son au sein de la création contemporaine. Qu'il soit représenté, évoqué d'une manière virtuelle ou physiquement émis dans l'espace, le son est la matière première de son travail. Avec *Guitar Drag*, l'artiste met en scène une guitare électrique comme l'unique motif de son film-performance. Le bruit de l'instrument traîné par un véhicule et se fracassant sur le sol texan, diffusé par un puissant amplificateur, constitue la bande-son du film, en une sorte de boucle progressive et improvisée entre les images et le son. P.C.



PIPILOTTI RIST

1962, Grab (Suisse)
I'm Not the Girl Who Misses Much ; *You Called Me Jacky* ;
Pickelporno ; *Pipilotti's Mistake* ;
Blutclip, 1986-1993

Vidéo

I'm a Victim of this Song, 1995

Vidéo

© ph. Pipilotti Rist / BDV Artview / CNAP

Après avoir fréquenté l'école des arts appliqués de Vienne et la classe audiovisuelle de Bâle, Pipilotti Rist réalise des performances et des concerts, ainsi que des vidéos et des installations, qui lui permettent d'accéder à une reconnaissance internationale. Elle crée des images fortement colorées remaniées sur ordinateur, aux résonances pop et psychédélices. Pour l'artiste, la vidéo

constitue une esthétique totale, « la synthèse de la musique, de la parole, de la peinture, du mouvement, d'images moches et mauvaises, du temps et de la sexualité, de l'illumination, de la fièvre, de la technique. C'est le bonheur du regardeur de télévision et du vidéaste. Elle contient tout, comme un sac à main ».

Dans *I'm Not the Girl Who Misses Much*, Rist chante jusqu'à plus voix le refrain de *Happiness Is a Warm Gun* de John Lennon. Telle une poupée hystérique, la bouche fardée, les seins à l'air, elle s'éreinte sur un rythme de plus en plus rapide, dans une cacophonie de sons et d'images. Un subconscient dérégulé, en proie à une intense profusion chromatique, apparaît dans la vidéo muette

Pipilotti's Mistake, tandis que Rist réapparaît dans *You Called Me Jacky*, toujours chantante, faisant semblant de jouer de la guitare, son image superposée à des vues de villes prises d'une voiture ou d'un train. *Pickelporno*, qui correspond à une installation autonome, apparaît comme une vidéo à la fois érotique et théâtrale, où les « êtres humains sont des paysages, la nature est un corps ». Un homme nu en slip vert flotte sur un fond fleuri, une main de femme l'effleure, des gros plans de peau, de poils et de cheveux alternent avec ceux de la nature, soutenus par des effets spéciaux. Sexes, langues et tétons sont progressivement recouverts par l'eau, qui semble signifier la jouissance. C.M.

BOJAN SARCEVIC

1974, Belgrade (Yougoslavie)
Cover Version, 2000-2001

© ph. Galerie Gebauer, Berlin/CNAP

Les œuvres de Bojan Sarcevic s'articulent autour de la notion d'appropriation, de la manière dont une identité culturelle, spatiale ou formelle peut assimiler des données soustraites à leur contexte d'apparition afin de produire un rapport renouvelé. Il s'intéresse particulièrement à des éléments architecturaux fragmentés et isolés, à des rebuts et chutes de matière qu'il réactive sous forme sculpturale. À la fois matérialistes et instables, ces œuvres apparaissent comme des constructions solitaires et indéterminées, mais pourvues d'une autonomie détachée de leur cadre d'origine. Dans ses vidéos, l'artiste investit ces questions sous un angle géographique et culturel, en se concentrant notamment sur les espaces en transformation ou en marge.

Dans *Cover Version*, il demande à un orchestre d'Istanbul de réinterpréter des standards de la musique occidentale. La projection sur trois écrans rend ainsi

compte de la naissance en direct d'une musique hybride, résultat de l'appropriation et de la reformulation d'une culture par une autre. R.B.



ROMAIN KRONENBERG

1975
Blue Blue Electric Blue, 2010

Film Sonore

Commande publique du CNAP / ministère de la Culture et de la Communication

« Blue blue electric blue, film sans images, est un western contemporain ; j'y évoque l'écart et le désengagement sans heurt d'un Lucius de Geer, protagoniste de l'Héliopolis de Ernst Jünger, brûlé dans la chaleur des grands espaces : un homme quitte sa chambre de motel, monte dans son pickup et s'enfonce dans le désert.

« Ce film s'inscrit dans le prolon-

gement de mes réflexions sur les relations entre images et son. L'action y est portée par la bande-son qui mêle intimement bruits et musiques. Quelques images s'immiscent comme des flash, et quelques mots apparaissent à l'écran sous la forme d'inter-titres. La musique est écrite pour la guitare électrique, mon instrument, oscillant entre ambient, drone et folk. » (Romain Kronenberg)

Après des études en théologie, Romain Kronenberg se consacre à la composition électroacoustique, à laquelle il se forme au conservatoire de Genève puis

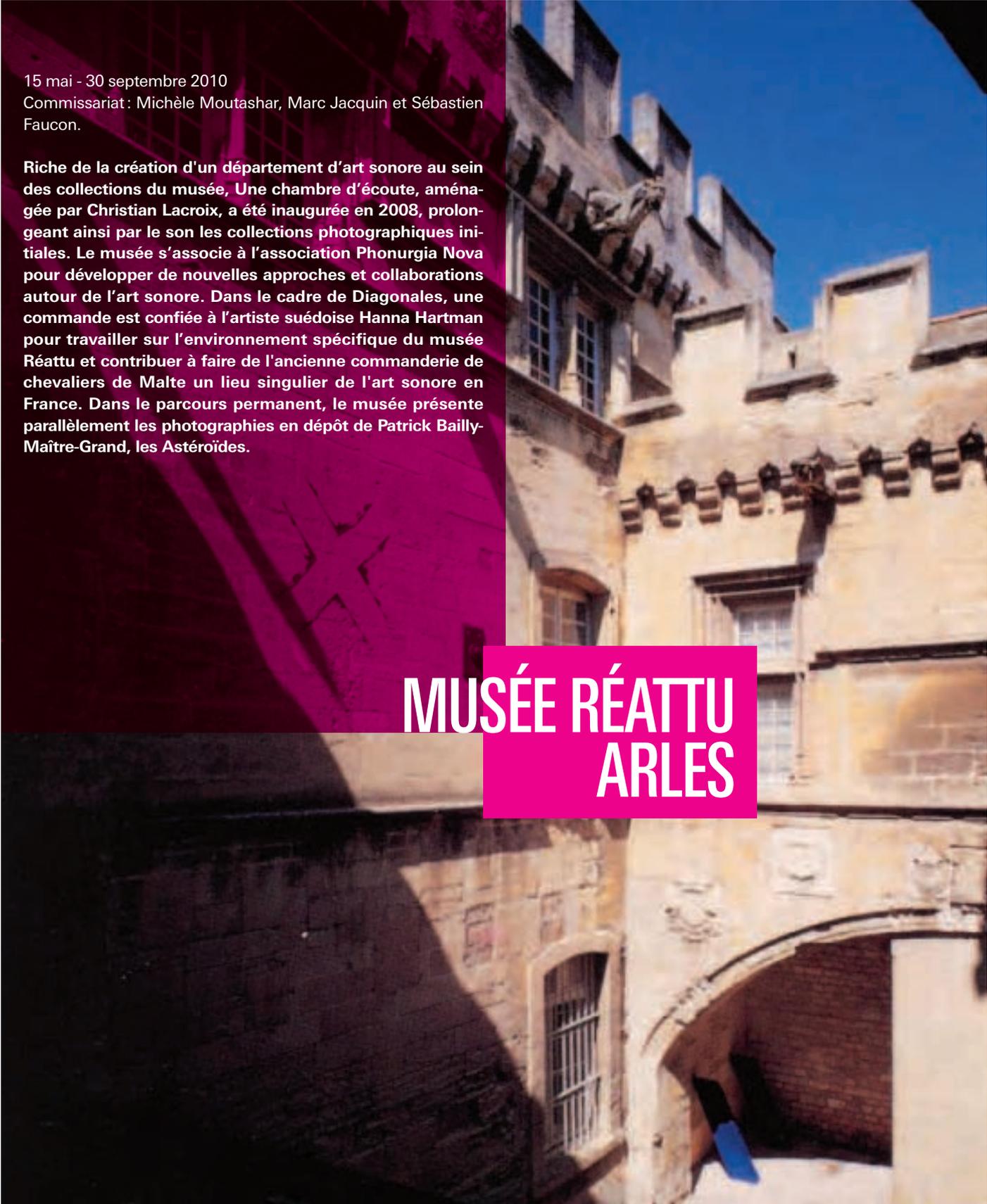
à l'Ircam. Il multiplie alors les collaborations avec des artistes, comme Pierre Huyghe, Melik Ohanian ou Ugo Rondinone, et des chorégraphes, comme Olivia Grandville, pour lesquels il crée des environnements ou des scénographies sonores. Depuis 2005, il développe une approche artistique personnelle, où le dialogue entre le son et l'image vidéo dessine un univers éthéré et mélancolique, une poésie de l'apaisement. Face à la surenchère ornementale et symbolique du monde moderne, il place l'art sur la voie de l'introspection, exprimée par de longues vibrations, hypno-

tiques et arides, sur lesquelles évoluent des images de paysages ou de corps au repos. Les œuvres de Romain Kronenberg fonctionnent comme de micro-narrations, presque imperceptibles, où s'articulent les questions de communication et de rapports à l'autre. R.B.

15 mai - 30 septembre 2010

Commissariat : Michèle Moutashar, Marc Jacquin et Sébastien Faucon.

Riche de la création d'un département d'art sonore au sein des collections du musée, *Une chambre d'écoute*, aménagée par Christian Lacroix, a été inaugurée en 2008, prolongeant ainsi par le son les collections photographiques initiales. Le musée s'associe à l'association Phonurgia Nova pour développer de nouvelles approches et collaborations autour de l'art sonore. Dans le cadre de *Diagonales*, une commande est confiée à l'artiste suédoise Hanna Hartman pour travailler sur l'environnement spécifique du musée Réattu et contribuer à faire de l'ancienne commanderie de chevaliers de Malte un lieu singulier de l'art sonore en France. Dans le parcours permanent, le musée présente parallèlement les photographies en dépôt de Patrick Bailly-Maître-Grand, les Astéroïdes.



MUSÉE RÉATTU ARLES

PATRICK

BAILLY-MAÎTRE-GRAND

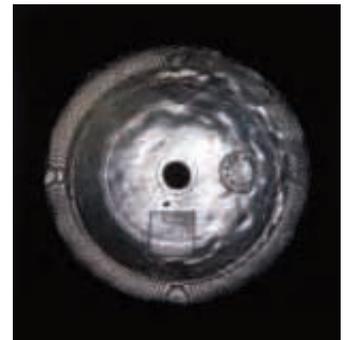
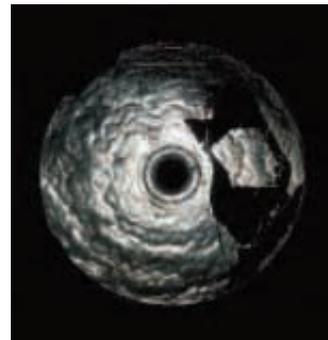
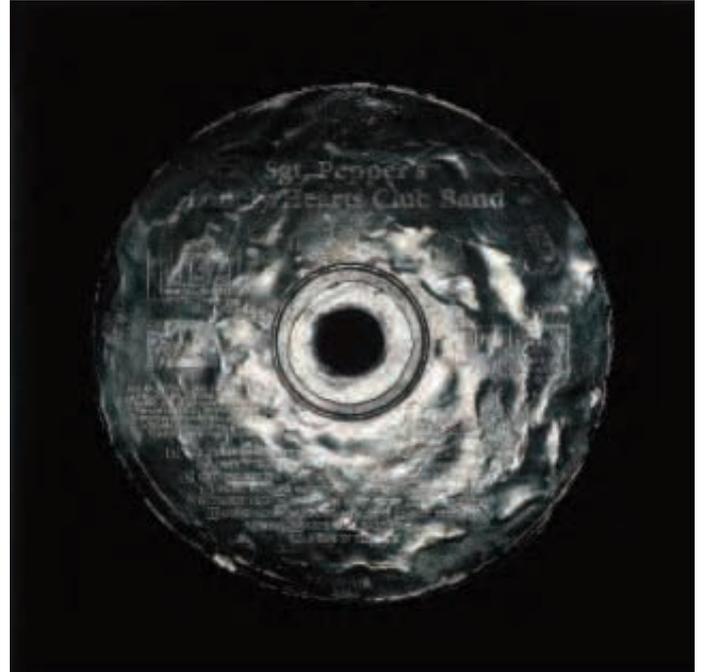
1945, Paris

Ludwig von Beethoven,
Beatles, Tango
(série *les Astéroïdes*), 1998

© ph. Patrick Bailly-Maître-Grand / CNAP

Patrick Bailly-Maître-Grand est fasciné par les enjeux de la représentation du réel et de la mimésis. Après dix années consacrées à la réalisation de peintures hyperréalistes et analytiques, il se tourne naturellement vers la photographie, attiré par la rigueur scientifique de ce médium. Exclusivement en noir et blanc, ses clichés associent une maîtrise des techniques classiques de la photographie à un univers onirique et souvent fantastique. Pour sa série des *Astéroïdes*, il recouvre la surface de compact discs d'une

résine transparente afin d'obtenir une empreinte révélant, sous l'action de l'agrandisseur photographique, un ensemble de bosselures et d'accidents. Une fois tirée en grand format, l'image semble évoquer une planète lointaine et illustrer poétiquement une symphonie céleste générée par le mouvement d'astres étranges. R.B.



HANNA HARTMAN

Commande publique du CNAP / ministère de la Culture et de la Communication

Hanna Hartman est une artiste sonore et compositrice suédoise qui vit à Berlin depuis dix ans. Depuis le début des années 1990, elle a composé des pièces radiophoniques, a créé des sculptures sonores et donné de nombreuses performances dans toute l'Europe. Plus récemment, Hanna Hartman a commencé à écrire des compositions pour instruments (saxophone, percussions, violon). Parmi les nombreux prix qu'elle a remportés, on compte le prix Europa (1998), le prix Karl-Sczuka (2005), le prix Phonurgia Nova (2006) et une résidence à la Villa Aurora (2010).

INFORMATIONS PRATIQUES

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DESIGN - CITÉ DU DESIGN - SAINT-ÉTIENNE

11 février - 20 mars 2010 / Tous les jours de 10 h à 18 h (sauf le lundi)
Cité du Design, 3, rue Javelin Pagnon, 42000 Saint-Étienne
T. +33 (0)4 77 49 74 70
www.esadse.fr - www.citedudesign.com

49° NORD 6° EST / FRAC LORRAINE - METZ

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DE METZ MÉTROPOLÉ, ÉSAMM

26 février - 18 avril 2010

49 NORD 6 EST - Frac Lorraine

Frac : individuels : mercredi - dimanche 12 h - 19 h

Groupes : tous les jours sur rendez-vous

1 bis rue des Trinitaires, 57000 Metz

T. +33 (0)3 87 74 20 02

info@fraclorraine.org - www.fraclorraine.org

École supérieure d'art de Metz Métropole

Du mardi au vendredi de 15 h à 19 h, samedi et dimanche de 14 h à 19 h

1 rue de la Citadelle, 57000 Metz

T. : +33(0) 87 68 25 25

mlutt@metzmetropole.fr - esamm.metzmetropole.fr

LA BOX - ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE BOURGES

26 mars - 18 avril 2010

tous les jours de 14 h à 18 h sauf dimanches et jours fériés, les lundis sur rendez-vous

9, rue Édouard-Branly, 18000 Bourges cedex

T./F. : +33 (0)2 48 24 78 70

la.box@ensa-bourges.fr - box.ensa-bourges.fr

MÉDIATHÈQUE DE NEVERS

EN PARTENARIAT AVEC LE PARC SAINT LÉGER - CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

27 mars - 18 avril 2010 / du mercredi au dimanche de 14 h à 18 h toute l'année

Médiathèque Jean-Jaurès, 17, rue Jean Jaurès, 58000 Nevers

T. : +33 (0)3 86 90 96 60

contact@parcsaintleger.fr

LE CENTQUATRE

les 7, 8 et 9 mai

104, rue d'Aubervilliers / 5 rue Curial, 75019 Paris

T. +33 (0)1 53 35 50 00

contact@104.fr - www.104.fr

CHÂTEAU D'OIRON

15 mai - 30 septembre 2010 / Tous les jours (week-end compris)

du 1^{er} octobre au 31 mai de 10 h 30 à 17 h,

et du 1^{er} juin au 30 septembre de 10 h 30 à 18 h,

limite d'accès 1 heure avant la fermeture

T. : +33(0)5 49 96 51 25

oiron@monuments-nationaux.fr - www.oiron.fr

MUSÉE RÉATTU - ARLES

15 mai - 30 septembre 2010 / Du mardi au dimanche, 10h - 19h

10, rue du Grand Prieuré, 13200 Arles

T. : +33(0)4 90 49 37 58

musee.reattu@ville-arles.fr

QU'EST-CE QUE LA COMMANDE PUBLIQUE ?

La commande publique est la manifestation de la volonté de l'État, associé à des partenaires multiples (collectivités territoriales, établissements publics ou partenaires privés), de contribuer à l'enrichissement du cadre de vie et au développement du patrimoine national, par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain. Elle vise également à mettre à la disposition des artistes un outil leur permettant de réaliser des projets dont l'ampleur, les enjeux ou la dimension nécessitent des moyens inhabituels.

La commande publique désigne donc à la fois un objet – l'art qui, en sortant de ses espaces réservés, cherche à rencontrer la population dans ses lieux de vie et dans l'espace public – et une procédure, marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste et sa réception par le public.

Créé en 1983 au sein du Centre national des arts plastiques, le Fonds de la commande publique permet d'attribuer à l'art public un financement spécifique répondant aux enjeux de l'élargissement des publics de l'art contemporain et de l'encouragement des artistes à créer des œuvres inédites ou expérimentales, en relation avec l'architecture, l'urbanisme, le paysage, etc. Cette politique vise également un enrichissement de la perception visuelle de l'espace social, grâce à une réflexion et des échanges avec les créateurs contemporains.

Ce dispositif volontariste, relayé par les collectivités territoriales, a donné un nouveau souffle à l'art public. Présent dans toutes sortes de lieux, de l'espace urbain à la nature, des jardins aux monuments historiques, des sites touristiques au nouvel espace qu'est l'Internet, l'art contemporain dans l'espace public met en jeu une extraordinaire variété d'expressions plastiques et de disciplines artistiques : de la sculpture au design, des métiers d'art aux nouveaux médias, de la photographie au graphisme, sans oublier le paysage, la lumière, la vidéo, etc.

Les modes d'intervention de la commande publique ont, eux aussi, profondément évolué. La notion d'usage ou de fonctionnalité de l'œuvre n'est plus récusée, l'intervention prend même parfois un caractère éphémère (intervention sur des décors ou un événement) donnant l'occasion d'une expérience singulière de perception de l'espace.

Renouant avec une certaine tradition historique, plusieurs commandes récentes accompagnent les artistes dans la réalisation d'œuvres de nature sociale et/ou politique.

Le Centre national des arts plastiques est le principal opérateur de la politique du ministère de la Culture et de la Communication en faveur de l'art contemporain, dans le domaine des arts visuels. Acteur culturel et économique, il accompagne et encourage la scène artistique dans toute sa diversité et sa vitalité. Il acquiert, pour le compte de l'État, des œuvres d'art inscrites sur les inventaires du fonds national d'art contemporain dont il assure la garde, la gestion et la diffusion en France et à l'étranger. Il met en œuvre la commande publique nationale et favorise l'accès de tous les publics à l'art contemporain. © ph. J.P. Mesguen



DIAGONALES SON, VIBRATION ET MUSIQUE DANS LA COLLECTION DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES FÉVRIER 2010-JANVIER 2011 WWW.CNAP.FR



le journal **Observateur**

inrockuptibles

MOUVEMENT

Le Journal des Arts