

Le Temps de l'écoute



VILLA ARSON NICE

L'œuvre de **Pascal Broccolichi** explore les limites de notre univers auditif tout en construisant une utopie architecturale de captation et de diffusion à partir de machines

sophistiquées et puissantes.

L'inventaire sonore des spectres d'ondes hertziennes et électromagnétiques interstellaires (*Atlas Lambda*, 1991 – 2010), comme ceux successifs des espaces où il est intervenu (capcMusée d'art contemporain, Bordeaux : *Dial-O-Map 25°*, 2005, ou Centre d'art la Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars : *Doppler*, 2009) s'appuient sur des

systèmes d'écoute ou de diffusion

en référence aux formes nées des hautes technologies et de la science-fiction. A ces dispositifs s'ajoutent des formes d'architectures utopiques posées dans un paysage neutre et infini comme peut l'être l'inventaire sonore dont elles seraient doublement l'outil de captation et de propagation. Ces œuvres sont des

dessins 3D

tirés sur papier, elles reprennent le principe de la focalisation 0 qui s'apparente à la convergence de tous les points de vue dans un paysage.

Lars Fredrikson a mené un travail d'expérimentation de la peinture, de la sculpture et de l'espace

qui l'a imposé comme l'un des pionniers des pratiques sonores à la fin des années 1960. A travers des installations extrêmement dépouillées son projet est d'interroger notre espace intérieur,

notre espace mental

par l'intermédiaire de la plasticité du son et de l'utilisation du corps du spectateur/auditeur. Que ses dispositifs et installations fassent appel à la vue ou à l'ouïe, que son travail relève de la lecture, qu'il plonge le spectateur/auditeur dans l'audible ou l'inaudible, son objectif est d'interroger notre lien au monde et de vivre le seuil des interférences entre

vu et entendu,

hors de toute convention de représentation. L'économie de moyens comme l'inhospitalité même de ses installations demeurent les conditions recherchées par l'artiste pour l'expérience du visiteur. Si son travail est montré dès le début des années 1960, c'est entre la fin de cette décennie et le début des années 1990 que lui sont consacrées plusieurs expositions personnelles dont *Espaces Virtuels* à la Fondation Maeght (Saint-Paul) en 1972, et deux expositions à la Galerie Catherine Issert (Saint-Paul de Vence), la même année en 1981, ainsi qu'une exposition personnelle à La Caisse à Nice en 1978 chez Noël Dolla.

La rencontre que Pascal Broccolichi a souhaité organiser entre son propre travail et l'œuvre de Lars Fredrikson n'est pas tant un hommage

à la transmission

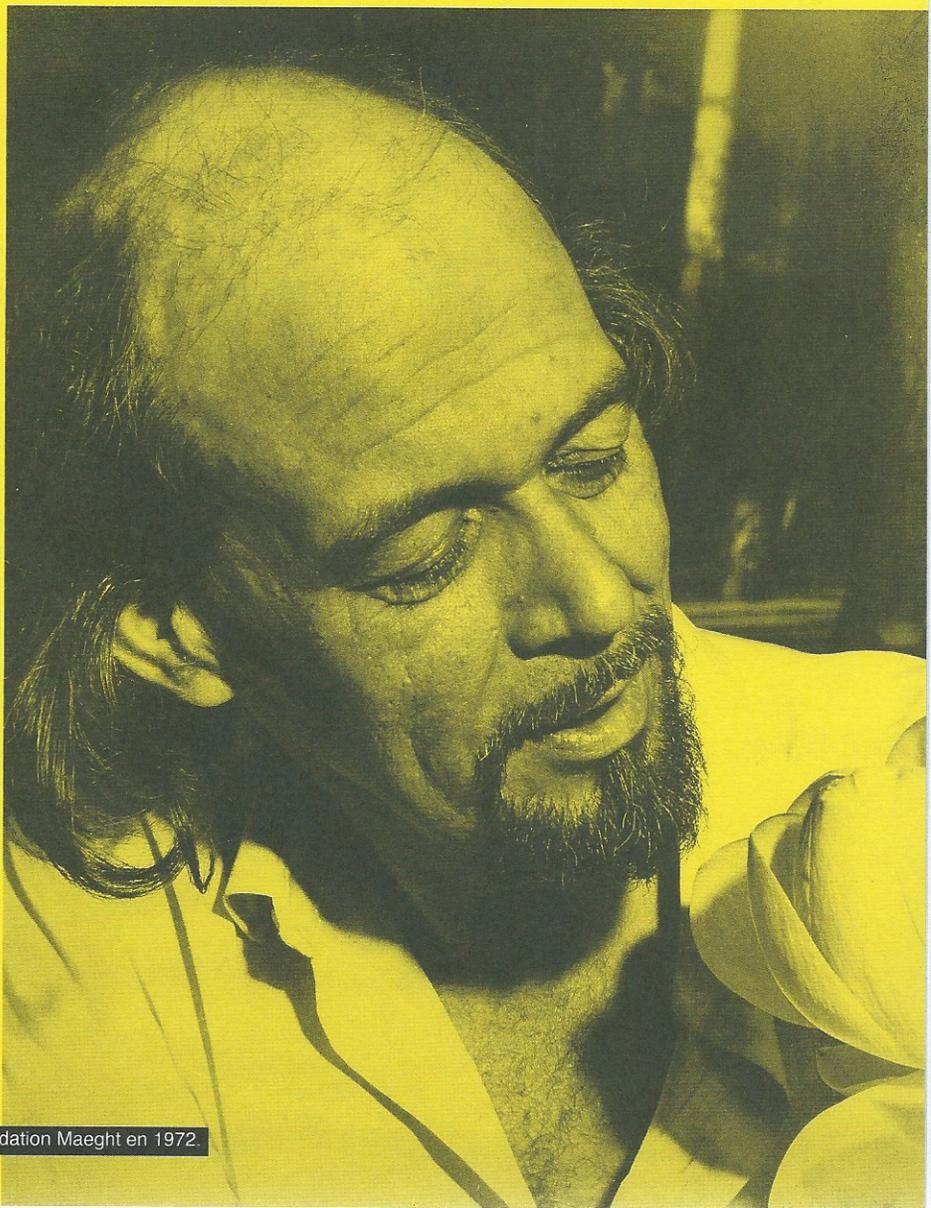
qu'une manière de renouveler et d'ouvrir l'œuvre du pionnier des pratiques sonores minimales à une nouvelle lecture. Avec *Focalisation.0*, titre de l'ensemble du projet, Pascal Broccolichi propose une véritable cartographie des œuvres sonores de Lars Fredrikson de 1960 à 1993 diffusées par l'intermédiaire d'*Hyperprisme.2*, une installation composée de deux prismes à facettes et huit haut-parleurs. Des installations historiques de Lars Fredrikson il ne reste rien exceptés son studio analogique et les enregistrements sur bandes que Pascal Broccolichi offre à une nouvelle expérimentation de l'écoute.

De son œuvre visuelle est présentée une série d'*Inox*, constituée de surfaces métalliques réfléchissantes pliées et martelées,

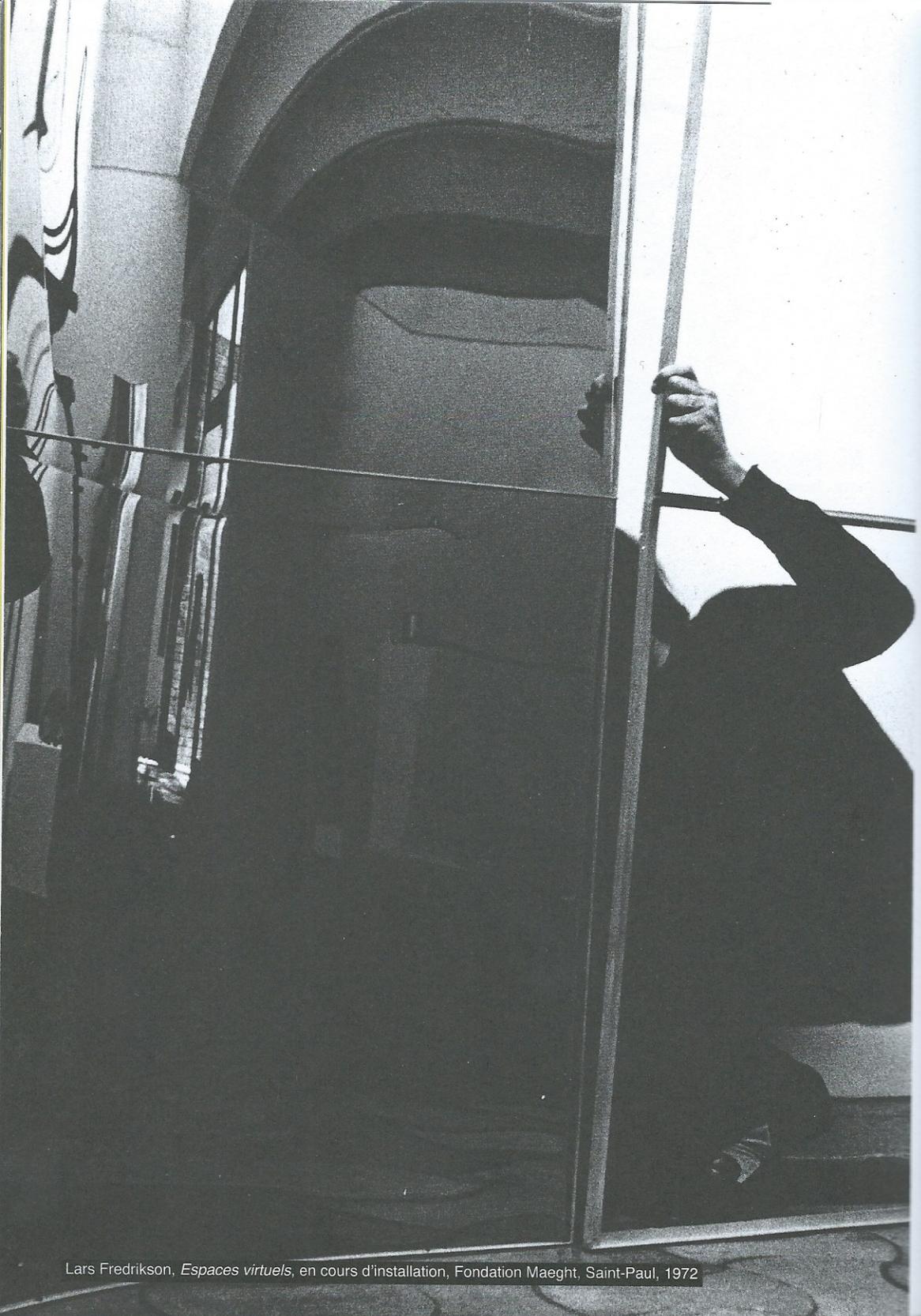
jouant de la mobilité du spectateur et diffractant l'architecture. Ce dialogue construit sur les différences entre les deux artistes s'achève ou commence par la série *Micropure* de Pascal Broccolihi représentant des possibilités d'antennes réceptrices ou émettrices en écho aux appareils du studio son que Lars Fredrikson avait créé en son temps.

Pascal Broccolihi
Né en 1967, vit et travaille à Nice.

Lars Fredrikson
(1926-1997)



Lars Fredrikson à la Fondation Maeght en 1972.



Lars Fredrikson, *Espaces virtuels*, en cours d'installation, Fondation Maeght, Saint-Paul, 1972

ESPACES VIRTUELS

Conférence donnée par Roger Laporte, Claude Royet-Journoud
autour de Lars Fredrikson à la Fondation Maeght en 1972

Nous sommes entourés ce soir des œuvres de Lars Fredrikson et nous avons réuni deux de ses amis pour parler de cet artiste, Roger Laporte qui est écrivain et Claude Royet-Journoud qui pour sa part est poète.

L. F. Parce que j'ai quitté très tôt mon pays d'origine, la Suède, mais aussi l'usage de ma langue maternelle, je me situe dans une autre langue de façon différente et effectivement très souvent dans une posture silencieuse par rapport à la parole dite.

Quand Jean-Louis Prat¹ m'a demandé de réfléchir à un titre pour cette rencontre, je dois avouer que je n'y avais absolument pas pensé auparavant car en règle générale je donne très rarement un titre à ce que je fais. C'est donc un problème qui ne me préoccupe absolument pas mais bon j'ai proposé quelque chose comme « *Questions autour de la lecture* ».

Ce titre choisi pour une conférence, montre une approche qui pourrait être cohérente par rapport à mon travail mais aussi il met en avant ce que je fais avec les amis qui m'entourent.

Il me paraît essentiel de dire que ce qui est important ce n'est pas mon travail ni le travail de mes proches d'ailleurs...

Non ce qui est important c'est l'interprétation du travail que l'on a déjà réalisé, c'est ce que j'appelle : « *la lecture des choses faites* ». C'est en ce sens que réside toujours l'interrogation sur la lecture de ce qui est fait.

Je considère donc que le travail est en réalité un sursis d'exil. C'est un sentiment profond et je le ressens assez violemment.

Imagine que tu fais quelque chose et aussitôt formulé, tu te retrouves déjà éjecté pour aller reconstruire autre chose - t'identifier ailleurs, même s'il y a là toute une suite qui représente le cheminement du travail.

Dans cette exposition, j'ai choisi de ne présenter que des œuvres visuelles même si le son occupe aussi mes recherches depuis plus de quatorze ans - je parle là d'une pratique du son plastique qui n'a rien à voir avec la musique bien sûr !

Le son est destiné à sculpter l'espace loin d'une problématique de production d'objets. Vous avez bien compris que les objets ne m'intéressent pas. Je travaille beaucoup sur bandes son ou vidéo

R. L. « *Espaces virtuels* », l'œuvre que présente ici Lars Fredrikson est un travail que je qualifierais me semble-t-il de classique. Le matériel qu'il utilise est d'une simplicité exemplaire. La pièce est composée d'une plaque d'acier inoxydable qui mesure un mètre quatre-vingt sur un mètre. Cette plaque est incurvée et placée dans l'angle d'une pièce à hauteur d'homme. D'autre part, « *Espaces virtuels* » comprend deux formes de plexiglas suspendues au plafond par des fils de nylon, elles sont placées en avant de la plaque d'acier poli.

À partir de ces deux formes, on peut dire encore qu'elles n'offrent pas une régularité géométrique car il convient d'ajouter que l'une faisant un mètre de diamètre et l'autre soixante centimètres, la deuxième peut tourner à l'intérieur de la première. En effet, ces formes sont mobiles et en perpétuel mouvement. Lorsqu'elles sont exposées, nous ne les voyons donc jamais en parfait repos. Elles sont si légères qu'elles tirent profit du courant d'air le plus ténu, par exemple celui d'une personne qui traverse la pièce.

La description objective de cette œuvre reste longtemps impossible et au demeurant d'un intérêt mineur car la visibilité ici n'est elle pas un leurre !

Notre parti pris de clarté reste face à une expérience déroutante de la vision alors qu'il est habituellement d'usage dans un musée, de regarder et de contempler dans cet ordre, d'une part le tableau, de l'autre le spectateur.

On le sait bien, Antonin Artaud a mis un point final au théâtre à l'italienne en supprimant l'opposition de la scène avec la salle et de l'acteur avec le spectateur.

Comment délivrer alors le spectateur de la passivité à laquelle on le réduit ?

Nous voulons étudier ici la solution qu'apporte Lars Fredrikson. D'ordinaire, on trouve toujours la distance convenable pour pouvoir apprécier une œuvre, c'est-à-dire ce que j'appelle le point optimum de sa visibilité.

Mais ici, à quelque distance que l'on se tienne devant « Espace virtuel », la vision reste toujours mauvaise. Cette œuvre que je pourrais qualifier de faux objet, se dérobe même si elle ne se dissimule pas.

On ne sait pas très bien ce que l'on voit au juste, la plaque d'acier tient lieu de miroir, mais de miroir sans franchise.

Voit-on les formes en plexiglas dans ce simulacre de miroir ?

Il est absolument impossible de répondre et ainsi considérons que la transparence dans cette œuvre, empêche toute vision.

La distinction du réel et du virtuel est perdue, elle est sans retour.

Tout ici est réfléchi par le miroir, mais parce qu'il est oblique, il altère et rend méconnaissable l'image de notre monde autant que notre propre image.

Une chose est sûre !

Si l'on se référerait à ce miroir, à ce singulier révélateur, le monde resterait en pièce et notre mémorable moi, serait en miette...

Si tout au moins l'on pouvait se retrouver face à face avec soi-même, se voir en entier, on retrouverait alors son assurance, on pourrait de nouveau se penser comme sujet de ce miroir, comme ego transcendantal, mais que l'on s'avance un peu ou bien que l'on se recule à la recherche d'une quelconque perspective sur l'œuvre, tout cela demeure peine perdue.

Toute vision frontale, la seule qui nous permettrait de rentrer en vision de nous-même demeure impossible.

Il n'est pas exclu que la psychanalyse et plus précisément l'enseignement de Jacques Lacan ait son mot à dire.

Le dispositif mis en place par Lars Fredrikson ne nous fait-il pas rétrograder jusqu'à notre lointaine enfance et jusqu'à la phase qui précède l'ascension du narcissisme c'est-à-dire le stade du miroir, phase antérieure à la formation du « je », où nous sommes incapables de voir et de sentir notre corps comme un tout.

Redouterions-nous autant le morcellement ?

La figure mythique de Dionysos aurait-elle sur nous un tel pouvoir ?

D'habitude, le tableau ou la sculpture ont leur espace propre, un espace intérieur sans commune mesure avec celui où se situe le spectateur, mais comment demeurer ici dans une situation aussi fausse que l'on arrive à perdre toute assurance sur l'objet que l'on voit et sur le sujet que l'on est !

À quel moment quitte-t-on un monde pour en traverser un autre ou bien pour faire une brève incursion dans un espace différent si radicalement autre qu'il aura tôt-fait de nous jeter dehors ?

On ne peut répondre à cette question, mais peu importe puisque « Espace virtuel » déjoue et subvertit l'opposition du proche et du lointain, du dedans et du dehors. On se trouve dans un monde ordinaire tout en perdant pied dans un monde inconnu et c'est au moment où l'on se trouve au plus proche que la proximité se dérobe et fait place à l'austérité d'un monde distant et à la fois étranger. Ce monde nous frappe d'interdiction de séjour et nous rejette effectivement au loin.

Renversé par une masse monumentale et une dépossession de soi, on se réduit à l'épreuve inoubliable du dehors.

Je dirais donc que l'œuvre inclassable de Lars Fredrikson est cet espace à l'intérieur duquel on ne peut se frayer un passage.

Cette œuvre qui pourrait faire penser à de la sculpture voire de l'architecture ne se visite pas. Tandis qu'un architecte conçoit des espaces dans lesquels on pourrait entrer et séjourner, Lars défait toute demeure et met en scène un espace inhospitalier, l'espace de l'inhabitable, construit dans une simplicité inégalable.

Et bien, tout le paradoxe absolument essentiel de cette œuvre, réside dans le fait qu'elle se tient, pour reprendre un propos qui appartient à Vladimir Jankélévitch, sur le « presque rien ».

Pour appuyer cet exemple, je choisirais de parler un instant d'une deuxième exposition de Lars qui se déroule actuellement à la Galerie Catherine Issert en marge de celle qu'il présente à la Fondation Maeght.

Si on vient donc dans cette galerie en faisant le silence, si possible en étant seul, si on se donne le temps de rester là dans cet espace exposé et bien on s'aperçoit qu'il n'y a presque rien, mais en définitive il y a l'essentiel.

Il y a un espace, deux volumes, l'un à l'horizontale et l'autre à la verticale ; il y a surtout car au début on ne le remarque pas, il y a deux fréquences sonores, l'une toujours égale à elle-même et l'autre en vibration et puis il n'y a rien d'autre.

Dans l'œuvre de Lars Fredrikson, c'est comme dans cette peinture japonaise qui est liée au zen, il y a la soie vierge et une fréquence, pas n'importe quelle fréquence...

On a alors le sentiment que l'on est peut-être au bord de ce qu'il y a de plus important et qu'il faut bien appeler l'essentiel mais qui se livre de la manière la plus discrète et dans le silence ;

de telle sorte, qu'il faut donner de son temps, donner une disponibilité pour que se presque rien devienne un presque tout. C'est une expérience indicible à côté de laquelle on peut complètement passer comme le visiteur beaucoup trop pressé qui croit qu'il n'y avait rien dans la salle parce que ce n'était pas de la musique.

Il y a là quelque chose qui n'est pas familier, qui est inhospitalier, un abîme, c'est en ce sens-là que cette œuvre me paraît juste dans la mesure où il y a un juste silence, quelque chose qui entre en vibration avec ce vide du silence, alors à ce moment précis, on peut dire que l'homme est situé comme il le faut, c'est-à-dire à l'intérieur du monde.

Claude Royet-Journoud Le travail de Lars nous aide non seulement à voir, mais aussi à situer notre propre corps. Quel que soit son mode d'expression, qu'il s'appelle sculpture, œuvre sonore, dessin, il propose de comprendre cet espace qui nous sépare, il propose d'entendre cette véritable séparation.

Son travail est bien notre rapport au monde.

Lars n'a donc qu'un seul objet de travail, de quoi est-il question ?

De cette mémoire qui nous interpelle à la fois dans cette extrême lenteur et dans cette extrême vitesse ; il nous convie plutôt à une pause entre ces deux mouvements car l'objet de Lars est mental c'est un curieux appel d'évidement et de bouleversement qui s'adresse à ceux qui veulent bien comprendre que la pensée n'est pas le savoir mais une force vide et parfois meurtrière.

L'espace bouge, nous le sentons, mais il y a tout un appareil pour approcher son œuvre, un nettoyage si j'ose dire qui se fonde sur notre désir de solitude.

Dans l'exposition chez Catherine Issert, il n'y a pas de centre mais la dispersion n'est pas non plus sans identité, elle nous permet de changer le savoir en ignorance, elle autorise le regard et le retourne.

Le plus important chez Fredrikson n'est donc pas nécessairement ce qu'il y a sur le papier, mais la façon exigeante dont cette surface de papier nous

oblige à voir et à traverser l'espace ; il y a bien quelque chose de cette élimination et de cette coupure dans son travail.

C'est toujours un extérieur qu'il poursuit, son attention à ce « dehors » est l'unique raison de cette pensée duelle qu'il réussit à saisir dans une grande partie de son œuvre, je veux dire que le dehors lui donne les signes possibles d'un travail qui ne nous sera préhensible que si nous acceptons de le laisser venir à nous dans toute la détermination de son chaos. Hors de ce processus, son travail de la lumière et sur la lumière, mais aussi sur le son et le battement, nous restera étranger. Ce que Lars met en cause c'est l'espace tactile et corporel dans les structures duquel nous pensons ; espace infranchissable quelles que soient nos capacités de transgression.

Lars rechercherait-il le premier regard et le premier bruit et en ce sens serait-il le lecteur de ce lieu vide qu'est la pensée ? Sans nul doute, mais tout cela sans volonté anthropologique, un peu comme une opacité dont le corps serait l'éclaircie intermittente.

L.F. Bon !

Je suis obligé d'intervenir là parce que je me sens un peu trop cité depuis tout à l'heure par mes deux amis et je pense que ce n'est pas du tout important...

Je pense plutôt que celui qui essaie de se mettre face à face avec son propre travail se retrouve dans le même rapport que moi avec le mien. J'ai envie de dire que c'est banal.

Voilà tout simplement ma façon de travailler, je ne suis ni chinois ni japonais, ni zen, je suis né à Stockholm un point c'est tout...

J'essaie de rester le plus attentif possible quand je suis en train de travailler. L'art c'est là où on se trouve.

C. R. J. j'aimerais parler du travail de poésie que Lars a fait avec des écrivains comme Anthony Barnett ou encore de multiples collaborations comme dans la revue *Fragment* publiée par Jean Daive, des parutions dans la revue *Argile* publiée aux éditions Maeght, dans la revue *Terrier*, le travail sur « *Un souvenir de Reims* » un livre de Roger Laporte publié chez Fata Morgana, enfin voilà un immense travail avec les écrivains.

Je ne voudrais surtout pas oublier *Elyael* ou *Lecture d'un livre double* à partir de deux livres d'Edmond Jabès, *Yael* et *Elya* publiés chez Gallimard. C'est à dire que lorsque l'on parle de lecture chez cet artiste, ce n'est pas un vain mot car il y met toute sa force ; Bien entendu « *L'introduction de la pelle* » ce fameux livre d'Alain Veinstein qui est aux éditions Orange export.

R. L. d'un mot, pour répondre à une question que Jean-Louis Prat m'avait posée ; il paraît que certaines personnes éprouvent quelques difficultés à voir le rapport qui existe entre les aquarelles, les dessins, les sculptures et le travail sur le son dans l'œuvre de Fredrikson ; Pourtant il y a un aspect qui me paraît tout à fait fondamental c'est qu'on ne peut jamais avoir un point de vue global sur l'ensemble de son œuvre. J'ai pris longuement l'exemple de l'œuvre qu'il présente ici mais je peux aussi témoigner d'une expérience qui est déjà ancienne puisque cela fait maintenant quelques années que je connais Lars. J'ai en face de moi, sur le mur de la pièce dans laquelle je travaille quotidiennement, une de ses œuvres ; si celle-ci était de caractère tonitruant, elle m'empêcherait de travailler.

Non, l'œuvre de Lars est là parce qu'elle est discrète et sa discrétion tient à ceci qu'on ne peut jamais la voir tout entière à la fois. Lars a gravé le papier de cette œuvre à la fois au-dessus mais aussi par en dessous, à tel point et de manière si tenue que c'est seulement en fin d'après-midi au cours du soleil couchant qu'il est possible de voir apparaître les motifs du dessin, motifs qui ont été imprimés sans encre, il faut le préciser. Voilà, on retrouve encore le principe simple de la lecture d'un livre, puisqu'on ne peut pas l'appréhender tout à la fois.



Dans l'œuvre tout entière de Lars, il y a donc une certaine temporalité, une certaine perspective éclatée où il n'y a jamais une position de surplomb par rapport à ce que l'on voit, ni de maîtrise du regard sur l'objet.

C'est une œuvre inépuisable qui ne se consomme pas et avec laquelle on ne devient jamais familier, même des années après.

L.F. Je peux très difficilement concevoir qu'un artiste soit un producteur d'œuvres. Moi j'envisage plutôt ce que l'on fait comme un déchet absolument inévitable. C'est la mise en évidence d'un fonctionnement de digestion plus ou moins bon et je constate à posteriori que tous ces petits tas de déchets finissent par donner une certaine direction du travail qui a été prise dans le temps. Quoi qu'il se passe, le rapport physique du corps à corps est très important, il y a là des tensions absolument fantastiques !

Ce ne sont que des indications de mouvement ; Que ce soit l'œuvre qui bouge comme ici à la Fondation Maeght ou bien à l'inverse le spectateur qui se déplace devant le dispositif qui est montré sur les murs de la galerie Issert, tout ça ne reste toujours que des indications.

R. 1. Je crois effectivement que même chez les plus grands artistes, lorsqu'une œuvre est faite, c'est qu'elle est finie. De ce point de vue, elle risque toujours d'être figée par rapport à une espèce de mouvement perpétuel. Cela dit si nous prenons l'exemple de Catherine Issert et si nous admettons qu'elle finisse peu à peu au fil de l'exposition par devenir complètement insensible à la sauvagerie de ce lieu presque vide que Lars expose chez elle, c'est son affaire à elle !

mais on peut dire que le visiteur qui viendra et tous ceux dans des générations futures qui auront connaissance de cette exposition, ne s'y seront pas habitué.

En revanche s'il s'agissait de musique dans l'œuvre de Lars, il y aurait ce que j'appelle le renouvellement des interprétations car après tout, devant l'œuvre écrite (prenons l'exemple du Seizième quatuor de Beethoven), il y a toujours la manière de faire revivre différemment ce renouvellement parce qu'il y a dans la musique un esprit d'insatisfaction qui fait que l'on joue autrement et que l'on cherche autre chose.

Alors je crois que même chez les grands artistes, il y a des œuvres peu nombreuses qui sont celles auxquelles on ne s'habitue jamais. Toutes les œuvres et aussi les plus historiques ne sont pas telles qu'elles gardent la même sauvagerie et le même inconnu.

Voilà !

Mais je crois que si l'artiste continue et s'il évolue à chaque expérience c'est bien parce qu'il sait qu'à partir d'un certain moment, il doit trouver le moyen d'éviter que les choses deviennent figées et trouver le moyen aussi qu'elles puissent se déplacer vers cet exil ou cet écart dont parle Lars.

Comment voudriez-vous commenter cet exode !

Dans cet état des choses, on se retrouve ailleurs de là où on était avant, un point c'est tout...

On essaye de faire autre chose parce que c'est une œuvre humaine dans laquelle l'inconnu est tel que l'on ne s'y habitue pas.

Face à ce genre d'œuvres, l'œil ne s'habitue pas même s'il nous arrive de connaître plusieurs fois le même saisissement au cours d'une vie.

Conférence donnée à la Fondation Maeght en 1972 par Roger Laporte, Claude Royet-Journoud autour de Lars Fredrikson et au cours de son exposition

« Espaces virtuels ». Retranscription écrite de Pascal Broccolichi - février 2011

Focalisation.0.

Qu'ils soient des intellectuels ou pas, je suis naturellement attaché à des individus qui prennent des tangentes extrêmes. Ils m'intéressent parce qu'ils construisent par réelle nécessité, des univers à partir de leur propre angle d'observation. Leurs obsessions vont généralement à l'opposé des modes d'expression usuels, et elles révèlent, dans la plupart des cas, ce qui ne s'expliquerait pas de manière ordinaire. Les exemples d'audace sembleraient apparemment sans limites, mais s'il s'agit de considérer les « phénomènes » qui ont une réelle aspiration alors on peut dire avec un peu de recul que ceux-là sont déjà beaucoup moins nombreux. Ils ont ce que tous les autres n'ont pas, cette faculté de provoquer de véritables déviations du sens commun en donnant l'impulsion à des avancées souvent imperceptibles, voire parfois totalement incompréhensibles par leurs contemporains. Une rencontre a été déterminante dans ma manière d'appréhender la très grande diversité de l'univers sonore par rapport à celui de la musique : il s'agit de celle de Lars Fredrikson dont j'ai été l'étudiant dans son studio de la Villa Arson à partir de 1989. Je peux dire qu'il a eu une réelle influence sur moi et en particulier sur le lien que j'entretiens avec l'usage des sons, puisqu'il a inventé, dans le courant des années 1970, une véritable pratique de l'écoute à la fois rigoureuse et poétique. Parce qu'on ne peut pas dissocier chaque œuvre sonore du caractère spatiotemporel qu'elle génère, Lars est sans doute l'artiste qui est allé chercher le plus loin comment rendre perceptibles les manifestations acoustiques les plus complexes. J'ai longtemps pensé que son monde était constitué de plusieurs chantiers démarrés et laissés en pièce dans un laboratoire où le projet même de faire œuvre n'existait pas. Mon idée vient sans doute du fait qu'il n'exposait quasiment pas et qu'il affichait la posture d'un *artiste-explorateur*. Mais, en définitive, lorsque j'ai eu l'occasion, bien après sa mort, d'accéder à l'ensemble de son travail et au laboratoire sonore qu'il avait entièrement construit, machine après machine, tout était parfaitement classé. Depuis ses premières expériences de peintures faites à l'explosif, aux environs de 1945, jusqu'aux dernières pièces sonores de 1995, méthodiquement conservées sur support numérique, il y a là un monde très vaste et prêt à être exposé. Durant toute sa vie, Lars Fredrikson n'aura eu de cesse d'incarner un détachement quasi scientifique par rapport aux choses de l'art. Nous savons pourtant avec quelle lucidité cet artiste précurseur de l'histoire du minimalisme sonore a travaillé avec une attention incroyablement inédite. À la fois peintre, sculpteur et dessinateur, il a traversé la deuxième moitié du siècle dernier, depuis les

premières influences du constructivisme jusqu'à la dématérialisation, ce qui l'a progressivement entraîné vers la pratique des « sons uniques ». Pour moi, Lars est un chamane ! Son travail est primitif, il procède d'une économie radicale et imprégnée d'un lyrisme raréfié. Aucune solution, et pas la moindre conclusion, ne viendront jamais résoudre la prodigieuse énigme que symbolise cette œuvre en perpétuel questionnement, puisqu'elle résiste encore aujourd'hui aux interprétations superficielles. Cet été, à la Villa Arson, un hommage lui était rendu : nous exposons tous les deux dans un même projet que j'ai appelé *Focalisation.0*. J'ai souhaité réunir dans un seul espace l'objet exclusif d'un double parcours. Cette exposition est en quelque sorte un prétexte, elle montre l'exégèse d'un faisceau de pensées communes à nos deux univers autant singuliers que complexes. Celui qui fut au cœur de mes influences, et qui participa sans aucun doute à la construction de mon « principe de réalité », n'a jamais cessé de provoquer, depuis le début de mon aventure artistique, une remise en question profonde des relations inédites qu'une œuvre peut entretenir avec les espaces qu'elle réactive ou diffracte perpétuellement. « Notre projet » prend sa source dans ce qu'il faut bien considérer comme une expérience définitivement anticonformiste. C'est sans aucun doute sur ce plan que la démarche m'apparaît comme une forme insolite et propice aux explorations les plus audacieuses. L'articulation de l'exposition est conçue comme une boucle à double sens à travers laquelle le motif primordial reste la mise en abîme des œuvres de Lars Fredrikson et des miennes. Le choix des projets est très simple : il désigne le modèle à partir duquel on pourra naturellement trouver une condition commune à nos deux univers distincts, mais néanmoins réinterprétés à travers des correspondances. Ce projet est construit comme un territoire interdépendant dans lequel deux entreprises traversées par un véritable paradoxe se rejoignent. Pénétrée d'une économie inouïe, l'entreprise de Lars Fredrikson reste éloignée de tout intérêt pour la sculpture et ses volumes. Elle s'approche objectivement de la vibration pure et du vide absolu en nous révélant l'importance cruciale de l'environnement sonore dans toute perception auditive et qu'il s'insinue du corps résonnant jusque dans l'espace de l'intellect.

Largement plus planifiée et proprement contextuelle, ma conduite s'envisage, quant à elle, comme un parcours structurel qui vient entièrement justifier la notion « d'architecture de l'écoute ». Il s'agit d'utiliser la salle d'exposition comme le support spatiofonctionnel le plus caractéristique, son volume dictant tous les phénomènes acoustiques qui la traversent en devenant, en un certain sens, l'outil conditionnel d'un travail de dimensionnement

autant que de composition. Ici, l'accrochage des œuvres illustre le principe de focalisation zéro. Ordinairement, plus un détail s'éloigne dans l'horizon, plus il est flou et imprécis ; selon le processus d'observation dit « focalisation zéro », toutes les perspectives et les points de vue se superposent dans un paysage qui a l'allure d'une étrange métabole. Tout reste alors parfaitement net depuis la place du regardeur jusqu'à l'infini. Cet effet produit ainsi l'impression d'une réalité enrichie associée à un temps fluide avant lequel tout aurait été suramplifié dans ses moindres détails, ce qui motive la mobilité du spectateur circulant entre les sons projetés dans l'espace et les œuvres présentées sur les murs. Selon ce principe, je pense que l'écoute est une véritable action. C'est un mouvement attaché au temps et dès lors que nous sommes plongés dans cette action, celle-ci nous pousse systématiquement à poser des repères spatiotemporels qui nous aident à la complexifier et à la réinventer sans cesse.

En ce lieu, comme pour bon nombre de mes projets, je cherche à composer des avant-plans et des arrière-plans qui n'ont aucun ordre figé. Le système gigogne m'apparaît encore être le dessin logique le plus juste pour organiser l'environnement d'écoute. *A fortiori*, le schéma de cette exposition demeure assez singulier et l'installation que j'ai conçue ne sert pas à jouer mes œuvres sonores mais plutôt celles de Lars Fredrikson, composées de 1960 à 1995, ses œuvres venant s'intercaler dans mon installation à la manière d'une succession d'espaces enroulés les uns aux autres. Selon ce principe, j'ai donc imaginé *Hyperprisme.2*, une installation composée de deux imposantes tours blanches construites sur un plan en étoile à trois branches. Chacune de ces tours s'élève jusqu'au plafond de la galerie et comporte des côtés concaves taillés en facettes. La pointe des branches se termine par des fentes verticales ajourées qui remplissent le rôle d'évents pour laisser passer les ondes basses fréquences diffusées depuis l'intérieur des tours. Face à chaque côté de ces étoiles, six structures en col de cygne, inspirées de l'installation sonore *Dia-O-Map 25°* que j'avais présentée en 2005 au capc, musée d'art contemporain de Bordeaux, sont posées au sol. Elles diffusent elles aussi les sons, mais cette fois-ci en direction des tours. *Hyperprisme.2* est donc conçue pour générer et distribuer les espaces acoustiques dans l'exposition puisque les deux modules architectoniques réaffectent les jeux de fréquences dans des zones spécifiques de la galerie en indiquant au spectateur un cheminement possible constitué de multiples parcours d'écoute giratoires. Au point de départ du projet, l'idée est donc très précise puisqu'il s'agit de construire deux « méta-enceintes », mais la difficulté de rendre avec la plus grande précision les œuvres sonores

de Lars Fredrikson est immense étant donné qu'il n'existe à ce jour comme exemple de référence plus qu'un dispositif de diffusion sonore conçu par Lars en son temps. Seuls les enregistrements originaux sur bandes magnétiques subsistent à présent. La considérant comme un point de repère, je me suis alors appuyé sur une phrase que Lars m'avait dite en 1987 : « La question de l'espace n'est pas tellement une question de l'extérieur, mais plutôt celle d'en faire son expérience ». Le lien qui unit nos approches respectives est donc là, il s'appuie sur la notion selon laquelle le travail ne repose sur aucun système statique, mais se fonde plutôt sur les flux de mouvements que font apparaître les espaces sonores et visuels. Le projet *Focalisation.0.* évolue avec une véritable logique d'induction en fonction de laquelle la lecture habituelle d'une exposition consacrée à deux artistes est ici totalement renversée. Tous ces croisements hybrides sont autant de points d'éclaircissement pour comprendre l'attachement de Lars ainsi que le mien aux formes inscrites dans un perpétuel mouvement et à la dimension éminemment expérimentale de l'ensemble du travail. Son œuvre, aussi technologique que sensible, est issue de cette volonté de saisir l'espace phonique comme une expérience majeure. Dans cette logique de réinterprétation de l'espace, la lumière constitue aussi un important programme de recherche sur lequel Lars avait travaillé de 1969 à 1980, mais dont il n'est jamais resté aucune trace hormis les témoignages de souvenirs confiés par sa femme, Madeleine Fredrikson-Germain : « Je me rappelle très précisément de ces jeux de flashes successifs qui jaillissaient des tubes cathodiques que Lars avait savamment bidouillés pour un projet expérimental qu'il préparait avec la firme Sony au Japon. À force de les fixer, ces lueurs finissaient par imprimer un dessin tridimensionnel très précis dans notre espace mental ». Cette observation est primordiale pour comprendre l'attachement que Lars portait à la projection psychique qu'une œuvre peut développer auprès du spectateur et à cet effort de raréfaction des objets qu'il faisait subir à l'ensemble de son travail.

Sur les quatre murs autour de l'installation sonore, l'espace est dédié à des œuvres visuelles présentées en deux séries qui dialoguent. Elles opèrent comme de véritables points d'induction dans la lecture de l'exposition. Selon ce principe, j'ai donc choisi de révéler la plus importante des parties cachées de l'univers de Lars en la réinterprétant dans une série de dessins. En m'inspirant des générateurs électroniques, et des appareils de réception électromagnétique qu'il avait inventés dans son studio, j'ai complété de quelques nouveaux dessins, le long inventaire sans limite de la série *Micropure* que je poursuis depuis 2004. Dans ce

chutier d'images (pour reprendre une expression cinématographique), je dessine habituellement toutes sortes d'antennes émettrices ou réceptrices, de machines servant à générer des sons, de sites d'écoute ou encore d'organismes vivants appareillés de membres bruiteurs. Ces dessins évoquent presque tous des scènes de genre dans une atmosphère de science-fiction et un univers crépusculaire où aucun lieu n'est repérable, ni aucune zone reconnaissable. Toutes ces machines et cette technologie sont représentées comme à l'arrêt. Dans leur transparence figée, elles évoquent une technologie en fin de règne. Ce ne sont pas pour autant des mondes absents. Ils pourraient être, bien au contraire, tout à fait tangibles puisqu'en partant des principes de la 3D axonométrique, et du recensement infini de formes réalistes associées entre elles, ces environnements hybrides toujours imaginés à l'échelle 1/1 sur l'écran de mon ordinateur, demeurent dans un rapport de réalité relative. D'un point de vue formel, ces mondes sont donc plausibles, puisqu'on pourrait tous les concevoir à partir des proportions planifiées dans les dessins. Mais ils restent cependant des visions, tout autant vraisemblables grâce à leur puissance d'évocation que des images purement fictionnelles et improbables. Plus le réel est précis et se démultiplie à l'infini, plus la dimension narrative peut se déployer vers ce qui, d'ordinaire, se situe entre le pensé et le possible. La série de dessins *Micropure* fonctionne donc selon ce système équationnel, le même que j'applique pour l'ensemble de mon travail. Ce n'est rien d'autre qu'un véritable terrain vague interprété par une multitude d'*image-son*. Les formes et les sujets les plus libres, parfois les plus incongrus, y trouvent une place parfaitement légitime au milieu d'autres dessins qui montrent plutôt des esquisses de futures installations sonores que je mets déjà d'une certaine façon à l'épreuve du regard des spectateurs avant de les réaliser. La deuxième série d'œuvres présentées aux murs, comprend cinq *Inox* de Lars Fredrikson.

« Créés au début des années 70, les Inox occupent une place essentielle dans une œuvre qui s'étend des pratiques picturales traditionnelles que sont chez Lars Fredrikson l'aquarelle et la peinture à l'huile, jusqu'à l'élaboration de dispositifs audiovisuels expérimentaux complexes qui font fréquemment appel à l'électronique. Avec ces surfaces métalliques brillantes, qu'il a courbées ou pliées, martelées, froissées, nervurées, éraflées ou incisées, Lars a conçu des dispositifs insolites dont le fonctionnement est lié à la mobilité du spectateur... »¹

Focalisation.0. est une mise en abîme qui part de l'idée qu'il y a plus de diversité entre Lars et moi que d'analogies perceptibles. Certains points me semblent essentiels pour identifier l'orientation que Lars Fredrikson a donné à sa vie ainsi qu'à

sa pratique artistique : un non-conformisme passant par des gestes inlassablement répétés et de véritables exercices rituels d'allitération dans les rythmes desquels sa recherche d'harmonie pouvait apparaître comme un espace interstitiel extrême. À la fois proche de Samuel Beckett et de la pensée lacanienne, il envisageait l'exposition comme « une demeure inhospitalière traversée par des étendues de l'inhabitable »², toute l'ambiguïté fondamentalement essentielle à la compréhension de son œuvre résidant dans le fait qu'elle se tenait au bord extrême de ce vide. On pourrait presque y voir un principe d'économie qu'il réinventait sans cesse, son principal souci demeurant toujours celui de l'écriture sur un support de mémoire, une écriture entendue comme une inscription. C'est une œuvre qui, pour autant qu'elle cherche la plus grande précision, ne reste jamais fixe. Elle a au contraire la particularité de se dérober au spectateur, puisque le vide et la transparence qu'elle traite empêchent toute vision définitive. Ce modèle, je dois bien l'avouer, c'est à lui que je l'ai emprunté. Lars réalisait aussi de surprenants dessins électrographiques. En utilisant de façon aléatoire tous les paramètres techniques d'un récepteur de télex de l'armée américaine qu'il avait complètement transformé, il produisait des images abstraites altérées, parfois même saturées. Là encore, on retrouve exactement ce schéma déconstructeur, comme un peu partout dans l'ensemble de son travail sonore, à tel point que toute approche frontale et immobile nous éloignerait systématiquement de son univers, pourtant si simple ! Le son est très souvent la trace de notre propre rapport au monde. Lars me disait que son travail l'aidait à mieux comprendre ce qui le tenait invariablement à distance de l'espace dans lequel il évoluait physiquement. Ainsi, on peut comprendre qu'il abandonnait ce travail à un avenir lointain, laissé comme un temps vide, débarrassé de toute idée de prévision, préférant détruire une grande partie de ses œuvres plutôt que de les destiner à un fastidieux et futur devoir de mémoire. De ce point de vue, exposer son œuvre après sa mort serait une étrange aberration...

En ce qui me concerne, le cheminement est exactement inverse. L'objet de tout mon travail consiste à édifier la carte d'un univers des sons à la fois métabolique et fictionnel dans lequel aucune réalité substantielle ne pourra jamais trouver d'existence avérée. Je m'identifie davantage à l'idée d'un ailleurs qu'à celle du présent. Ce rapport indéfiniment différé permet de lire ma propre expérience. Et si le silence n'a pas d'histoire concrète, la réalité n'a pas d'avantage de prise sur les sons, puisqu'ils demeurent presque exclusivement des occurrences contextuelles lancées dans le temps. Je reste donc résolument attaché à mettre en évidence les manifestations de

cette matérialité illusoire. Pour cela, je conçois des méthodes de travail rationnelles à partir desquelles j'annote toutes les singularités pour mieux en repérer les effets de paradoxe. Un tel exercice revient ici, me semble-t-il, à anticiper le plus en avant possible les C'est aussi une économie à la base de laquelle le son reste tout naturellement le prétexte qui m'autorise à objectiver ce développement par anticipation. Je considère ainsi l'espace, avant même la forme et l'image, comme un objet majeur. *Focalisation.0.* explore cet univers aussi omniscient que approximatif, sans jamais parvenir à expliquer pourquoi ses frontières semblent plus vastes à l'intérieur qu'elles ne paraissent l'être depuis l'extérieur.

Pascal Broccolichi, 2011

¹ Pierre Brullé (2007), « Fredrikson, unique et pluriel », catalogue de l'exposition *Lars Fredrikson INOX*, Galerie Pierre Brullé, Paris.

² Conférence donnée par Roger Laporte à l'occasion de l'exposition *Espaces virtuels* à la Fondation Maeght (Saint-Paul-de-Vence) en 1972.