

***Entretien entre Pascal BROCCOLICHI, artiste sonore,
et David Ball***

Pascal Broccolichi, en résidence de recherche en 2018-2019 au FRAC Franche-Comté (Fonds régional d'art contemporain), est artiste et enseignant à la Villa Arson (École nationale supérieure d'art - Nice).

Évoluant dans diverses disciplines, Pascal Broccolichi expérimente les phénomènes de l'écoute à travers un vaste programme de recherche acoustique. C'est une démarche phonographique à grande échelle, puisqu'il s'est rendu à plusieurs reprises dans différentes régions de la planète pour y réaliser des enregistrements qui ont inspiré ses œuvres sonores.

www.pascalbroccolichi.com

David Ball : Commençons, si vous voulez bien, avec des définitions.
Le bruitisme comme pratique artistique, qu'est-ce que c'est ?

Pascal Broccolichi : Tout d'abord, je dirais que c'est un processus de création présent à peu près partout dans l'histoire de la modernité. On peut constater aussi qu'il s'agit, dès le début du XX^e siècle, pour les pionniers de l'avant-garde russe comme pour les futuristes italiens, de chercher à générer des bruits d'un nouvel ordre et d'en jouer tout en se libérant progressivement des grands principes du classicisme. Mais avant d'envisager de définir un nouveau genre musical, il leur a fallu sans doute inventer un *instrumentarium* approprié permettant de déployer ces sons bien au-delà des conventions d'usage en musique. Il leur a fallu aussi explorer un territoire de création sonore à la fois plus expérimental et plus technique.

Tenter de découvrir des sonorités inédites pour en comprendre ensuite les effets sur l'écoute des auditeurs, c'est ce qu'a imaginé probablement Luigi Russolo en rédigeant *L'Art des bruits* et en inventant des machines comme les *intonarumori*. Ce petit texte deviendra très vite, dès sa publication en 1913, le manifeste fondateur de la musique bruitiste et autorisera aussi à donner un nouveau statut et une nouvelle définition au « *bruit - son* ». Le bruit est considéré dès lors comme un matériau plastique à part entière porté par ses propres lois au même titre que les règles qui dictent les principes généraux de la couleur et du motif dans la peinture de Kandinsky ou encore dans la sculpture de Tatline par exemple.

Dans cette quête d'expériences sensorielles originales, les disciplines qui convoquent l'art de l'image et du son vont donner naissance, à ce moment précis, à l'âge d'or de la synesthésie. Le cinéma en sera d'ailleurs le plus grand bénéficiaire avec l'arrivée du « parlant ». Tout va alors aller très vite !

Bousculer la gamme chromatique avec le dodécaphonisme, explorer les territoires complexes de l'écoute acousmatique dans la musique concrète, repousser les limites de la synthèse sonore avec l'avènement de la musique électronique, voilà autant de genres musicaux qui permettront tout au long du siècle et jusqu'à aujourd'hui de poursuivre une démarche comparable à celle des pionniers bruitistes.

En d'autres termes, les choses vont perpétuellement se fragmenter en une multitude d'influences disparates pour ne jamais s'uniformiser vraiment. Il n'y a qu'à observer plus tard, au début des années 1980, les mouvements *post-rock*, *post-punk*, *no wave*, *indus* et *noise* pour ne citer que ceux-là.

Dans un même ordre d'idées, les expériences d'énergie extrême et les gestes artistiques radicaux m'intéressent aussi. C'est une manière audacieuse de signer des attitudes performancielles qui reflètent inexorablement l'état général de notre réalité. L'exemple qui me

vient tout de suite à l'esprit est sans doute la performance la plus courte de l'histoire de la musique. Il s'agit de *You Suffer*, du groupe de rock metal, Napalm Death. Cette onde qui semble absolument tout détruire sur son passage est un véritable nœud de vitesse et de brutalité *grindcore* (musique punk extrêmement directe avec vocaux gutturaux, batterie et riffs de guitare) qui ne dure en tout et pour tout qu'une seconde et demie. Une seconde et demie pour signer une démarche à la fois expérimentale et délibérément anticonformiste. On ne peut pas faire plus minimal que ça. Chaque génération s'étant toujours soigneusement appliquée à « faire plus de bruit » que la précédente !

D. B. : Quel rapport y a-t-il alors entre le bruitisme et les musiques actuelles ?

P. B. : Je n'ai pas d'avis très précis sur cette question, mais je peux dire que l'art des sons est une étrange association de la poésie avec la technologie.

En ce sens il est définitivement admis que nos chemins de recherche sont comparables en tous points à ceux de nos précurseurs, car on peut simplement constater que cette exploration est sensiblement la même aujourd'hui. De fait, elle soulève des enjeux culturels et techniques assez proches. Cependant, tous nos outils de production se sont définitivement popularisés avec la propagation fulgurante des nouvelles technologies numériques quasiment partout sur la planète. Un générateur de synthèse analogique, ce mastodonte qui occupait tout l'espace d'un studio de l'IRCAM il n'y a pas si longtemps encore, se retrouve miniaturisé en une application de smartphone téléchargeable gratuitement !

Ces cinquante dernières années, les pratiques se sont complètement ouvertes : enregistrer, synthétiser et triturer *ad infinitum* des bruits en offrant une palette illimitée d'effets, de variantes et de rythmes, cela représente des processus de composition ou de déstructuration

qui sont familiers aux compositeurs et aux plasticiens sonores contemporains mais aussi à n'importe quel utilisateur qui peut en jouer de façon totalement intuitive.

Et puis il y a aussi la question cruciale de l'écoute et sa relation indivisible avec l'espace. Là encore, que l'on considère la période allant du premier enregistrement sonore réalisé par Édouard-Léon Scott de Martinville en 1853 jusqu'à l'utilisation actuelle de la tablette numérique en tant que studio audio mobile, toutes ces avancées technologiques ont permis de libérer progressivement les gestes artistiques et de simplifier considérablement le rapport au mouvement. Aujourd'hui, n'importe qui peut acquérir pour quelques dizaines d'euros un enregistreur multicanaux qui permet de capter des sons à 360 degrés et de les écouter en 3D dans ses oreillettes ambisoniques tout en les mixant en temps réel avec la playlist musique de son choix.

Le désir de faire une expérience d'écoute insolite et de pouvoir mesurer son action sur les reliefs de l'espace demeure le même quand, avec Karlheinz Stockhausen, les ondes se propagent et résonnent pour nous entraîner dans une épreuve ultime !

Oktophonie (composition électronique de Stockhausen) en est l'un des plus beaux exemples à mon avis. C'est une immersion mystique rare où les corps écoutants sont réellement imprégnés par les ondes sonores. Ici, on peut dire que nos capacités auditives sont sollicitées au maximum de leur acuité. Des œuvres semblables à *Oktophonie* nous font naturellement admettre qu'il n'y a jamais eu de divorce entre la musique et les arts sonores.

Et par-delà les styles, plusieurs générations de « bidouilleurs » se sont ainsi succédé en défendant le fait que l'art de composer avec les bruits peut rester un processus de recherche à part entière, sans véritable détermination préalable. Une sorte de terrain d'investigation libre et ouvert servant à fuir les systèmes trop dogmatiques pour se réinventer inlassablement.

Le bruitisme sous toutes ses formes continue indéfiniment de réinventer le bruit et ne cesse d'encourager des recherches nouvelles. On observe bel et bien une contamination complexe qui concerne toutes les cultures et qui intéresse toutes les périodes de l'histoire jusqu'aux plus anciennes. J'en veux pour preuve l'intérêt qui est porté aux *sound studies* et à l'*archéologie sonore* par les jeunes étudiants à qui j'enseigne dans mon école.

Par là même il n'y a évidemment jamais eu un seul et unique mouvement bruitiste officiel qui représenterait, au fil des générations, une sorte d'hégémonie culturelle, mais il persiste plutôt une abondance de pratiques individuelles ou collectives qui empruntent depuis toujours les mêmes motifs d'investigation et qui revendiquent une posture délibérément subversive.

Le peintre autrichien Günter Brus dit à ce propos : « Les déroulements linéaires, ça n'existe pas, ni dans l'art, ni dans l'histoire. » En ce qui me concerne, le bruit n'est pas la chose qui m'intéresse le plus. Je me préoccupe plutôt de faire un travail d'écoute qui s'appuie sur une dimension plastique importante touchant autant à la sculpture qu'à l'installation ou l'architecture. Voilà encore un point commun chez certains plasticiens et musiciens, il est crucial parce qu'il met aussi en scène le spectateur au centre de l'œuvre.

D. B. : Et votre parcours personnel dans tout cela : pourquoi ce choix ?
Et avec quelle formation ?

P. B. : C'est pour l'essentiel une histoire jalonnée de rencontres, mais l'une d'entre elles a été déterminante pour toute la suite de mon parcours. Je dois en effet beaucoup à Lars Fredrikson, que j'ai rencontré dès le début de mes études en 1989 à la Villa Arson à Nice. C'était un artiste qui enseignait les pratiques sonores selon une approche très minimaliste et radicale. Il privilégiait une quête du son pur, libérée de toute emprise avec les formes figuratives ou même

narratives. J'ai fait avec lui mes premières expériences dans l'univers intime de l'écoute.

Mais au début, avant cela, il y avait le contact très fort avec la nature et la mer. Je suis né et j'ai vécu mes vingt premières années dans une forêt du sud de la France où nous alternions le reste du temps avec la vie sur un voilier. J'y ai enregistré des heures d'écoute d'ondes radio transocéaniques utilisées par les navigateurs et la respiration des airs dans les arbres. On ne pouvait pas faire plus simple et plus direct pour débiter une pratique d'enregistrement sonore !

En définitive, je ne suis donc pas passé par l'apprentissage de la musique puisque la radio et la phonographie sous toutes leurs formes ont été et resteront mes terrains de jeu favoris. Et puis, dans cet environnement mixte rapprochant à la fois la mer et la montagne, j'ai compris assez rapidement que le silence avait une place primordiale et que partout où il y en avait suffisamment, je trouverais alors une situation unique pour mon travail.

Je m'intéresse beaucoup à l'observation des bruits ténus à peine perceptibles. Ils se manifestent un peu partout dans la nature, et sont pour moi comme des interstices qui matérialisent des seuils d'énergies que je peux entendre, par exemple, avec mes capteurs sismiques ou avec mes récepteurs d'ondes électromagnétiques. Ces phénomènes naturels dus à l'activité géologique mais aussi à celle de la faune et de la flore sont tellement fugaces et infimes qu'ils opèrent une sorte de translation sur notre réel habituel. C'est surprenant d'observer que, lorsque l'on travaille dans ces registres de nuances, le son finit par devenir son propre espace immatériel ! À ce niveau, les motifs s'enchaînent avec des sensations auditives si minuscules que la moindre rupture peut aussitôt tout bouleverser.

Une œuvre du compositeur allemand Bernhard Günter me provoque ce type de perceptions infimes et sensorielles. Il s'agit de *Un peu de neige salie*. La trame de cette pièce est perpétuellement bouleversée par une multitude de microstructures qui perturbent l'ordre établi

des motifs sonores. À travers son travail, Bernhard Günter invente probablement ses propres moyens de perception du réel.

D. B. : Et pour conclure, votre résidence en Franche-Comté : quel projet ? quels bruits ?

P. B. : Il y a deux types de résidence : celle qui est organisée autour d'un projet précis, engageant la production d'une œuvre ou d'une exposition, et celle qui n'impose à l'artiste aucune réalisation particulière, à part, bien sûr, de poursuivre son propre travail.

Ma résidence au FRAC Franche-Comté consiste à élaborer un programme de recherche et d'enregistrement sur le terrain, puis de le mener durant plusieurs séjours échelonnés sur un an. Ce temps long convient parfaitement pour des sessions d'expérimentation *in situ*. J'en ai déjà monté plusieurs en Asie, en Amérique du sud et en Europe, mais je peux dire qu'elles sont toutes très différentes. Une fois ces investigations achevées, j'aurai posé mes micros sur un vaste territoire allant des sommets du Haut-Jura jusqu'au plateau des Mille Étangs en Haute-Saône. Dans ces forêts très profondes et reculées on n'y rencontre quasiment personne. Le contexte est idéal pour chercher des sons imperceptibles et instables. Mon travail consiste alors à faire de longs repérages sans aucune garantie de pouvoir toujours enregistrer quelque chose, mais cet affût est indispensable et peut parfois durer plusieurs jours. La nuit également est très propice aux enregistrements car dans un paysage sonore aussi riche, la biophonie animale est plus distincte. Et puis, au crépuscule la vision diminue, les sons se propagent à la rencontre de notre oreille comme s'ils allaient juste au-devant d'elle sans jamais qu'elle puisse véritablement les rattraper. Tous nos sens sont en alerte, c'est très spectaculaire !

Au terme de cette exploration « audio naturaliste », je continuerai plus tard en studio un travail de composition et de mixage en essayant de ne pas tomber dans le piège de réaliser une carte postale

sonore mais plutôt de retrouver des sensations et des énergies vécues sur le terrain.

Il faut aussi préciser que le FRAC de Besançon s'intéresse particulièrement aux arts plastiques sonores. C'est l'une des seules institutions en France qui accompagne des projets de recherche de ce type. Mais au-delà d'être un outil considérable pour les artistes, il y a une équipe vraiment attentive qui nous entoure tout au long du travail avec une réelle expertise et qui est au vif de chaque expérimentation.

Les ondes représentent très souvent la trace de notre propre rapport au monde. Sans doute que pour les personnes qui animent et font vivre cet espace de création, le sonore représente un authentique principe de réalité.

Propos recueillis par David Ball

Expositions individuelles

2017

- *Écoutes nomades*, Galerie d'art Albert Bourgeois, Couvent des Urbanistes, Fougères.

2015

- *Seconde-lumière*, La Maréchalerie, centre d'art contemporain, Versailles.

2013

- *Invasive harmonie*, Le Bon Accueil, Rennes (partenariat au réseau Resonance).

2012

- *Hyperprisme-3*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux.

Expositions collectives, conférences

2019

- *Survivre ne suffit pas*, FRAC Franche-Comté, Besançon.

2018

- Conférence UNAM - CMMAS, festival Visiones sonoras 14, Morelia, Mexique.
- *Sound art to object*, Cityfestival Interieur 2018, St Maarten Hospital, Kortrijk, Belgique.
- *Tendencias*, Bozarlab, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique.
- Conférence, FRAC Franche-Comté, Besançon.

2017

- *Musique à voir*, LAAC, Dunkerque.
- *Une maison de verre* - LE CIRVA, Musée Cantini, Marseille.
- *Qu'est-ce que je veux dire ? Qu'est-ce que je peux ? J'sais pas quoi dire !*, Librairie À Balzac À Rodin, Paris.

2016

- *RUN RUN RUN*, Villa Arson - La Station, Nice
- *On connaît la musique*, FRAC Franche-Comté, Verrerie de La Rochère, Passavant-la-Rochère.

Publications récentes

- Pascal Broccolichi, *Seconde-lumière*. Avec les textes de Carlotta Darò, Valérie Knochel Abecassis et Isabelle Reiher. Éditions La Maréchalerie.
- Thierry Davila / Pascal Broccolichi, *Cartographie de l'inouï* (+ CD audio), éd. bilingue français / anglais, Les Presses du réel, 2012.