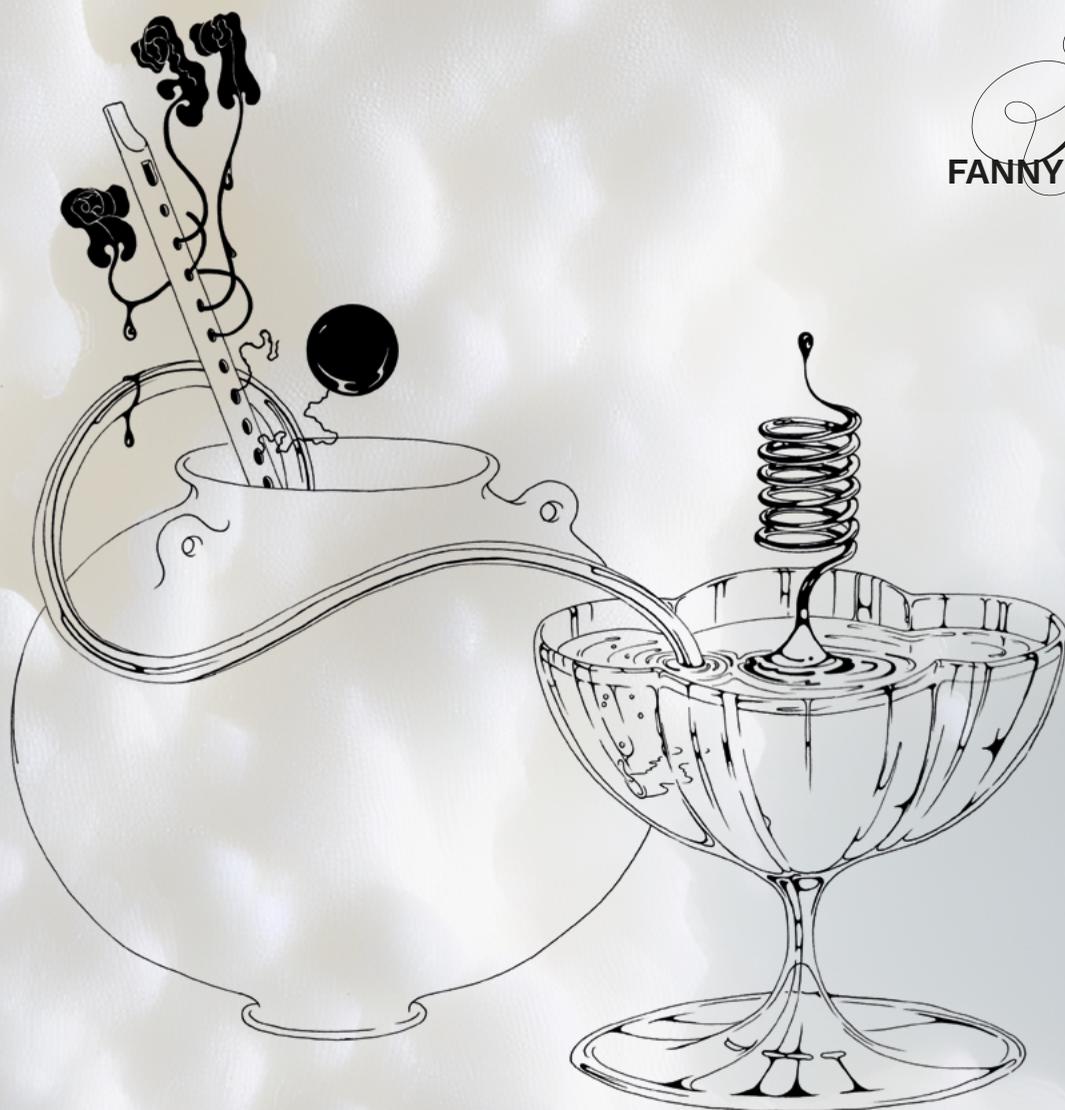


The Supper of the Afterworld

Entretiens avec

**CHARLES CADIC,
ROXANE MARQUANT,
BASILE RICHON,
SONIA SAROYA &
EDOUARD SUFRIN**

Par
FANNY TESTAS





Livret à consulter et télécharger sur :
<https://ensa-bourges.fr/2025/01/27/the-tuning-of-the-afterworld/>

*P*ROGRAMME CURATORIAL
AUTOUR DU SONORE
ET DE L'ÉCOUTE

*P*ENSÉ PAR FANNY TESTAS
POUR L'ENSA BOURGES



THE TUNING OF THE AFTERWORLD #1

Premier volet de l'exposition avec Charles Cadic, Roxane Marquant, Basile Richon, Sonia Saroya & Edouard Sufrin

À La Box / ENSA Bourges

Du 7 février au 13 avril 2025

Jeudi 6 février • 18h - 20h • Vernissage
avec des interventions de Sonia Saroya
& Edouard Sufrin et de l'artiste invité
Alan Affichard

THE TUNING OF THE AFTERWORLD #2

Second volet de l'exposition avec Lola Barrett, Clarice Calvo-Pinsolle & Roxane Rajic, Benoît Déchaut, Pedro Riofrío, SHIFT Entity

Au Château d'eau – Château d'art de Bourges

Du 12 au 27 avril 2025

Vendredi 11 avril • 18h - 21h • Vernissage
avec des concerts et performances des artistes

Ce deuxième temps, sous la forme
d'une exposition collective, accueille également
une œuvre in situ de l'artiste sonore Méryll Ampe
réalisée dans le cadre de la résidence *Onde
absorbée* initiée par l'ENSA en 2024 en partenariat
avec le Château d'eau – Château d'art de Bourges.

CHUCHOTIS DU VIDE

**Workshop de Benoît Déchaut & Fanny Testas
Avec des interventions de Nicolas Jorio & Sara Lehad**

Pour les étudiant·e·x·s de l'ENSA Bourges

Du 19 au 21 novembre 2024

DERNIERS SOUFFLES

Workshop de Sonia Saroya & Edouard Sufrin

Pour les étudiant·e·x·s de l'ENSA Bourges

Du 26 février au 1^{er} mars 2025

THE ALIEN KIN

Workshop de Diane Barbé

Pour les Journées du son de l'ENSA Bourges
Avril 2025

Production par La Box / ENSA Bourges avec
le soutien de Wallonie-Bruxelles International
et du Centre Wallonie-Bruxelles (CWB), Paris –
Hors-Les-Murs Constellations. L'exposition sera
présentée à la rentrée 2025 à la Brasseries Atlas,
Bruxelles – Grâce au soutien de la Fédération
Wallonie-Bruxelles.

Graphisme du programme par Pia-Mélissa
Laroche (réalisation des illustrations et visuels)
et Marius Durand (réalisation des livrets
d'exposition et de la signalétique).

ENTRETIEN ENTRE CHARLES CADIC & FANNY TESTAS

FANNY TESTAS :

Un coquillage est l'amorce de ce programme. C'est un symbole qui revient plusieurs fois dans les deux volets de l'exposition. C'est une forme organique qui - une fois sortie de son contexte - devient un artéfact, quelques fois un objet de décoration. Ce que j'aime bien aussi, c'est lorsque tu mets l'oreille dans le coquillage, tu as l'impression d'entendre un paysage marin, la mer, alors qu'en fait tu écoutes ton propre corps qui résonne, ça renvoie à ta propre intériorité. C'est un objet-portail. Je trouve que c'est une belle entrée en matière pour aborder les capacités du son à sonder nos intériorités et nos rapports au monde. Le coquillage appelle aussi à la notion de la mort, de la finitude, que tu abordes dans ton film. C'est un squelette. Il y a plusieurs œuvres dans l'exposition qui parlent de la mort, je me demande pourquoi. Je pense que c'est parce qu'on a du mal de nos jours à penser notre futur. On n'arrive pas à se projeter et à faire une connexion avec notre futur. Donc peut-être qu'on a un sentiment de finitude lié à l'anthropocène. Pour moi la mort est aussi très liée au vivant.

CHARLES CADIC :

Le coquillage et la mort, ça me fait penser aussi à l'oreille découpée dans le film *Blue Velvet* de David Lynch.

FANNY TESTAS :

Iels en font quoi déjà de cette oreille?

CHARLES CADIC :

Iels la portent au commissariat. Et on ne sait pas à qui est l'oreille. Mais c'est vrai que j'avais complètement oublié qu'avec le coquillage, tu peux entendre la mer. Merci.

FANNY TESTAS :

Le coquillage illustre aussi le rapport nature-culture. Maintenant, on se rend compte que ça n'a plus de sens de les opposer. Et je pense que l'art a beaucoup joué à développer ces rapports dichotomiques, hégémoniques, d'une nature externalisée et dominée par les humain-e-x-s. Maintenant c'est aussi à l'art de montrer que ces rapports n'existent pas, doivent évoluer. Donna Haraway dans son livre *Manifeste des espèces compagnes* de 2010 parle de «naturescultures» au sujet d'un continuum techno-culturel-naturel qu'il s'agirait désormais de penser comme un ensemble d'agencements inédits entre vivant-e-x-s et non-vivant-e-x-s.

CHARLES CADIC :

Oui cela me fait penser au texte d'un philosophe grec sur le coquillage, mais je ne sais plus lequel, peut-être Aristote dans *L'histoire des animaux*.

FANNY TESTAS :

Je ne sais pas. Je connais le livre *Le Contrat naturel* de Michel Serres de 1990. Selon l'auteur, le coquillage symbolise un objet naturel d'une grande précision technique. Il est une sorte de métaphore de ce que Serres imagine pour la technologie: une création qui n'est pas en opposition avec la nature, mais qui s'en inspire et qui, en tant qu'objet,

fait partie de la nature. Ce rapprochement permettrait de réconcilier l'humain-e-x-s et la nature dans un cadre où la technologie n'est plus une force destructrice, mais un outil au service de l'harmonie écologique.

Est-ce que tu pourrais nous parler de ton rapport au paysage sonore s'il te plaît? Qu'est-ce que cela t'évoque?

CHARLES CADIC :

Un paysage sonore? C'est la genèse du film, tu vois, de créer un fantôme sonore. Et là, ça me fait penser au théâtre d'Épidaure. C'est cet amphithéâtre grec qui a été conçu à partir du son et qui permet d'entendre la voix d'hyper loin. La voix vient à ton oreille comme si elle était toute proche. C'est une architecture qui est construite à partir de l'espace acoustique et pas à partir du visuel.

FANNY TESTAS :

Tu parles de fantômes, j'ai l'impression qu'il y a toujours un fort rapport à la mémoire dans ton travail, ou en tout cas aux temporalités dont tu joues, que tu brouilles. *Cénotaphe* est un film qui a un rapport au visuel très fort, une plastique très forte. Je me demandais si ton idée était de représenter ce littoral plutôt visuellement ou sonorement? Peux-tu nous parler de ce rapport au son?

CHARLES CADIC :

J'avais cette volonté de créer un son saturé. Le compositeur et saxophoniste William Basinski m'a beaucoup inspiré. Il crée des *loops* (boucles en français) de sons à partir de bandes magnétiques, et en les rejouant, petit à petit, elles perdent de leur substance. Je voulais vraiment faire un son saturé. Selon moi, une mémoire externe ne nous retransmet jamais tout à fait ce qu'elle est censée garder en mémoire.

FANNY TESTAS :

Ça me fait penser à la pièce *I am sitting in a room* d'Alvin Lucier de 1969, sur les boucles et la détérioration du son. Dans ton film, le son de la mer est bien présent.

CHARLES CADIC :

Le son du littoral, oui tout le temps.

FANNY TESTAS :

Je me suis demandée pourquoi, comme le film narre son absence.

CHARLES CADIC :

Oui, c'est vrai. Je fais encore une fois référence à William Basinski car je me suis dit qu'il fallait une *loop*, une boucle infinie en fait. Et pendant le film, tu es peut-être au début de cette boucle, puis ensuite dans ses répétitions. C'est ce que je dis dans mon texte de présentation: c'est la copie de l'original. La copie remplace l'original petit à petit. Et la *loop* de Basinski, c'est aussi ça en fait. Comment un original se crée. Comment la copie va créer, remplacer l'original et évoluer. C'est une mutation, comme nos littoraux qui mutent. C'est pour ça que je cite aussi *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. C'est un échange, un transfert de substance entre les deux.

FANNY TESTAS :

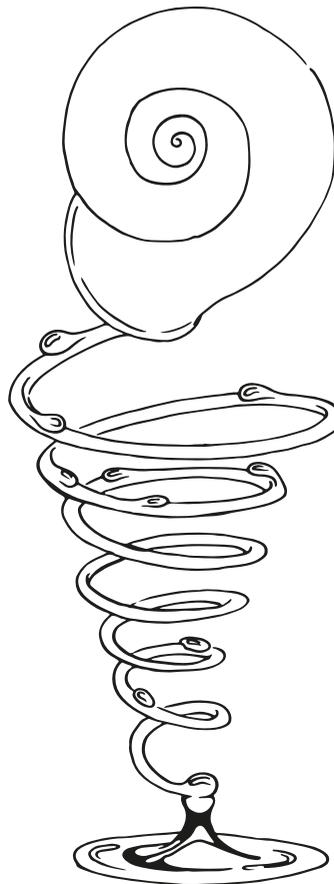
Mais quels liens fais-tu justement entre ce rapport au littoral, à la mer, et à la technique qui est représentée dans ton film par des enceintes? Une série de grandes enceintes noires, posées sur la plage, telles des monolithes.

CHARLES CADIC :

Le film postule que l'océan a disparu. Si la mer se retire, il va rester les câbles transatlantiques et j'aime bien penser à cette idée. D'ailleurs, je te conseille un bon documentaire autour de ces câbles, accessible sur le site d'Arte - *Les pionniers des câbles sous-marins - Une révolution de la télécommunication* de Ruàn Magan (2022). Avec le transatlantique, tu communique à distance et avec le sonore aussi. J'aime bien cette idée de l'océan qui devient un signal. Tu as aussi le cycle des marées et la répétition des vagues qui créent une force. On dit énergie marémotrice. Les vagues peuvent activer des éoliennes par exemple. Il y a aussi le littoral qui est pour moi comme une limite, comment faire pour traverser cette distance et communiquer?

FANNY TESTAS :

La mer relie nos territoires, elle permet de passer d'un territoire à un autre. De se transporter et de faire des échanges. Le liquide relie des éléments. Il y a cette notion de fluidité, de transmission de choses, des signaux ou des énergies mais aussi des poissons, des organismes marins, etc. Je te conseille le livre *La Vie liquide* de Zygmunt Bauman (2006) qui aborde la liquidité du monde.



CHARLES CADIC :

Je pense aussi à la bouteille de Leyde, qui est le premier condensateur électrique de l'histoire. C'est une bouteille en verre recouverte d'une feuille de métal et contenant de l'eau impure qui agit comme un conducteur, reliée par une chaîne à une sphère métallique. L'hypothèse à l'époque - au XVIIIe siècle - était que le courant électrique était analogue au courant de l'eau et donc que l'électricité pouvait être stockée dans l'eau puis redistribuée.

FANNY TESTAS :

C'est très intéressant et ça fait bien le lien avec les autres œuvres de l'exposition comme *Réminiscence d'une mer* de Basile Richon qui est une installation sonore autour de l'évolution du littoral et de la montée de la mer. Basile transcrit des données, qu'il mesure sur la côte belge, en sonorités. Et l'œuvre est inspirée par des vers de sable qui ont intégrés dans leur comportement les évolutions du niveau de la mer et des marées. Il y a aussi l'installation sonore *Derniers souffles* de Sonia Saroya et Edouard Sufirin. Iels travaillent autour de vieux composants électroniques obsolètes. Grâce à des circuits qu'ils construisent, iels redonnent vie à ces vieux composants par l'amplification de leurs souffles. Et ce souffle qu'on peut entendre, c'est du bruit blanc. Le bruit blanc c'est l'ensemble des fréquences du spectre sonore. Il est très proche du son de la mer. Sonia et Edouard ont fait une recherche sur le bruit blanc qui peut être utilisé à des fins thérapeutiques par exemple. Il y a des personnes qui écoutent du bruit blanc pour s'endormir, ça a des effets sur nous qui sont très forts. Des effets physiques et psychiques. Je pense que c'est pour ça que le bruit de la mer est si impactant pour nous. Entendre le bruit de la mer en continu, c'est un truc hyper fort, moi ça m'a beaucoup marqué quand je faisais du voilier par exemple. Je me demande d'ailleurs quel est ton rapport subjectif au littoral du film.

CHARLES CADIC :

Oui, en effet, j'y suis attaché au littoral du film. Mais je pense que ce sont surtout les marées qui m'ont influencé. Voir la plage qui se découvre autant et se recouvre lentement.

FANNY TESTAS :

J'en ai parlé précédemment avec Basile Richon, à propos des marées et de leurs temporalités. Un cycle de marée complet dure entre 10h et 12h. C'est une temporalité qui nous dépasse complètement. Et avec son installation Basile souhaite retranscrire ces temporalités et mouvements invisibles pour nous, je trouve ça très beau. Je souhaite aborder les différentes temporalités du film, car celui-ci nous perd. Le littoral, c'est quelque chose qui a toujours été là, donc nous sommes dans le passé. Les monolithes, les enceintes, ils peuvent appeler à un futur. Il y a un plan où on rentre dans les enceintes et on a l'impression de voyager dans un autre espace-temps.

CHARLES CADIC :

Avec l'idée que la technique court-circuite l'espace-temps?

FANNY TESTAS :

Oui, j'ai relevé cette phrase dans ton texte «court-circuit de l'espace-temps», je trouve ça poétique. Qu'est-ce cela signifie pour toi? Que la technique fige la temporalité?

CHARLES CADIC :

Selon moi, si tu introduis un élément extérieur dans un paysage cela va rendre ce paysage obsolète. Il y a une coexistence entre deux époques. Les enceintes dans le film - qui symbolisent la technique - ont une temporalité beaucoup plus dense. C'est un objet plus dense que le paysage dans le sens où il y a une accélération qui se crée avec l'objet. C'est un objet d'une époque, enfin d'un temps restreint, précis, contemporain. Et les enceintes se trouvent au milieu d'un paysage beaucoup plus ancien qui représente le temps de la Terre, de la mer.

FANNY TESTAS :

Oui je comprends. Je reviens au coquillage car il est présent dans ton film. On comprend qu'il n'est pas là, posé sur la plage, par hasard, il est inséré. Et du coup, pour moi, il fait tout de suite appel à un artefact, comme les enceintes. Le coquillage a la même fonction que des enceintes. Les coquillages sont aussi utilisés pour communiquer, pour amplifier le son. Je trouve qu'il y a un parallèle entre les deux. Ce sont des outils.

CHARLES CADIC :

Oui, l'idée c'était de rentrer dedans, bien dans le coquillage que dans les enceintes. C'est pour ça qu'il y a une fente au milieu des enceintes. Je voulais tenter de signifier l'au-delà, je voulais créer des trous noirs. Enfin des couloirs, des trous de ver. Comment passer d'un espace à l'autre sans avoir à en parcourir un? Enfin, comment accélérer le temps? Comment rétrécir l'espace?

FANNY TESTAS :

Oui créer des portails. J'ai aussi pensé que ces portails créent une intériorité. Et pourtant quand on rentre dans l'enceinte, on voit l'océan mais on ne rentre pas dans l'eau on reste à la surface. Tu fais des passages internes, mais on reste à l'extérieur. Cela crée une distance. Quand on rentre dedans, c'est la nuit. C'est un autre temps et il y a des reflets sur l'eau. Est-ce que ce sont ces reflets qui t'intéressaient?

CHARLES CADIC :

Oui, c'est une peau en fait, tu rentres dans l'enceinte, mais tu ne rentres pas dans la mer.

FANNY TESTAS :

Alors on rentre dans quelque chose qui est fermé, comme dans une cave. Cela te renvoie à toi-même. Car le reflet de l'eau te renvoie à ta réalité, à ton intériorité. Comme le coquillage où tu écoutes ton flux sanguin. Tu parles de peau, tu as aussi filmé les membranes des enceintes de très près. Elles ont une matérialité particulière, un grain qui connote l'industrialité et l'artificialité.

CHARLES CADIC :

L'idée c'était de créer un portail, une interface.

FANNY TESTAS :

Je vais justement faire un petit saut dans le temps, dans ton texte descriptif, tu cites le mouvement des enclosures, peux-tu nous en parler davantage s'il te plaît?

CHARLES CADIC :

Oui, j'aime beaucoup ce thème et cette période de l'histoire. Le mouvement précède la révolution industrielle. Pour certaines personnes, c'est ce qui la fait naître. Le mouvement des enclosures, c'est le moment où les terres communales sont privatisées, sont rachetées par une bourgeoisie et ça crée un exode rural. Donc toutes les personnes qui vivaient sur ces terres communales ou grâce à ces terres communales se retrouvent chassés-e-x-s de chez eux, de leurs terres, ce qui fait naître une masse ouvrière dans ces nouvelles villes qui voient le jour. Ces nouvelles villes industrielles. C'est le moment où tu vois naître les premières usines et la rationalisation du travail. Et puis ensuite - pas vraiment à la même période mais à l'échelle du temps, à l'échelle de l'histoire, ce n'est pas si éloigné - tu as l'invention de l'unité temporelle de la seconde. Ça permet de rationaliser le temps de travail encore plus. Et donc, c'est un rapport au temps, à l'espace évolue.

FANNY TESTAS :

Oui c'est intéressant ce rapport au temps.

CHARLES CADIC :

La standardisation et la production de l'objet en série m'intéresse aussi. Et la disparition de la trace de la main humaine, de l'artisanat, de l'objet unique.

FANNY TESTAS :

Oui dans ton film tu aurais pu ne placer qu'une seule enceinte, mais là tu en as fait une série de copies. Quand on visionne le film, on se doute un peu que tu as fait un trucage, une duplication. Ces copies appellent à cette notion de production en série. Et ça me rappelle aussi cette notion de *loops*, de boucles sonores dont tu parlais précédemment.

CHARLES CADIC :

Il y a aussi l'idée d'un élément qui se répète sur la plage et qui ainsi se déplace dans chaque image du film. Mais oui, on a construit une seule enceinte et après je l'ai faite dupliquer. J'avais en tête la chronophotographie.

FANNY TESTAS :

J'aime beaucoup la chronophotographie. Je trouve intéressant ce concept du temps et comment les hommes ont toujours voulu tenter de comprendre le temps qui passe, de le maîtriser en tout cas. Ce qui est drôle puisque le temps est une notion artificielle. La duplication de tes monolithes, ça crée une ligne. Il y a un fort rapport à l'horizontalité et à la verticalité dans le film. Cette ligne c'est le nouveau littoral non? Cela fait écho au mur de son, au sound system. C'est très frontal.

CHARLES CADIC :

L'idée, c'était d'être à la place des vagues anciennes et d'émettre vers l'arrière-pays, vers les terres et ne pas de faire face à l'océan. Je suis très inspiré par l'artiste et designer Donald Judd qui sculpte des objets en série. Il disait que le vide était aussi important que ses sculptures. C'est de l'art minimal.

FANNY TESTAS :

C'est très évocateur. Le vide me fait penser au silence. On en a parlé avec les autres artistes lors des entretiens. Le silence est très important. Quand tu composes du son et que tu insères du silence, c'est très puissant. On a aussi abordé la posture d'écoute, qui en fait, invoque le silence puisque pour écouter il faut se taire. Écouter les autres, c'est savoir faire le silence. Et on parlait des rapports de domination, car les humain-e-x-s ont pris le dessus sur les environnements sonores. Je trouve intéressant de réfléchir à comment on partage un espace sonore. Et on va travailler ça dans l'exposition justement, créer un espace sonore partagé où tu dois aussi apprendre à faire silence, à te taire pour écouter l'autre et les œuvres. Peut-on aborder maintenant la bande-son de ton film s'il te plaît? Avec qui as-tu travaillé et comment? Quelles étaient vos intentions? Tout à l'heure, on parlait du fait qu'elle est composée à la fois de de field recording et de son électronique.

CHARLES CADIC :

Pour le son, j'ai travaillé avec Tom McEvoy et Clément Hateau pour la musique de fin. Nous avons altéré des sons d'ambiances. Ces vagues, ces bruits d'ambiance qui étaient assez fins, assez clairs au début, je voulais les détériorer. Puis, on a ajouté des compositions électroniques à certains endroits. Le grain du son et le grain de l'image, ça m'évoque le sable. Le film mêle format analogique 16 mm et format numérique, ce qui crée de l'anachronisme, une perte de repères. En fait, le film pourrait être un documentaire des années 80.

FANNY TESTAS :

Oui le film mêle les temporalités, passé et futur. Tu as filmé quoi en numérique?

CHARLES CADIC :

La fin, les passages de nuit.

FANNY TESTAS :

Pourquoi?

CHARLES CADIC :

Je crois que je n'avais plus de pellicule. Mais surtout, je ne pouvais pas enregistrer sur pellicule la nuit. Enfin, pas tel que je le voulais.

FANNY TESTAS :

Ah un obstacle technique que tu ne pouvais pas résoudre. C'est drôle, tu as donc été obligé d'utiliser les technologies d'aujourd'hui. Tu voulais qu'on voit ces reflets sur la surface de l'eau à la fin?

CHARLES CADIC :

Oui, ce sont les lumières du port et d'un phare qui clignote.

FANNY TESTAS :

Tu pourrais nous en dire davantage sur le son s'il te plaît?

CHARLES CADIC :

Oui à un moment, sur la plage, il y a toutes les enceintes et tu entends un son fort puis ouhhhhhhhh. Ouais, ça résonne. Le son est coupé et ça reprend. C'est très beau, je trouve. Ça fait vraiment une musique d'orchestre.

FANNY TESTAS :

Très harmonique en fait.

CHARLES CADIC :

Quand ça coupe, c'est l'idée que le vinyle ou la piste est terminée.

FANNY TESTAS :

La boucle?

CHARLES CADIC :

Oui.

FANNY TESTAS :

Qu'est-ce que tu imagines que les spectateur-ice-x-s saisissent en visionnant le film?

CHARLES CADIC :

Je l'ai fait dans l'optique de ce que je disais avant. Aussi, j'imaginai comment une personne pouvait percevoir la mer après avoir passé la journée à travailler dans une usine à entendre le bruit des machines. Comment un-e-x ouvrier-ère-x perçoit-iel la mer? Est-ce qu'iel la perçoit réellement après avoir entendu des bruits toute la journée dans l'usine? Et le fait qu'on regarde la réalité à travers nos écrans aujourd'hui. Est-ce que tu perçois vraiment l'océan quand tu as travaillé toute la journée et que tu le regardes sur ton écran d'ordinateur?

FANNY TESTAS :

Intéressant, donc ça fait le lien avec les enclosures et la révolution industrielle.

CHARLES CADIC :

Oui, complètement. Et c'est pour ça aussi que je cite dans mon texte descriptif le roman d'Adolfo Bioy Casares *L'Invention de Morel*. Tu vois, tu as cette machine qui enregistre le réel. Les choses se répètent indéfiniment, mais elles ont perdu leur substance. Tu n'as que leurs surfaces et leurs images qui restent dans l'espace. Cette histoire est trop belle.

FANNY TESTAS :

Ça me fait penser au digital. Tu parles beaucoup de Bernard Stiegler dans tes recherches. Je pense que la technologie nous déconnecte profondément de l'environnement. Et ça crée d'autres images, ça crée d'autres choses, mais ça crée une déconnexion je pense quelque part. Et d'ailleurs là c'est un truc que je trouvais pas mal parce que toi tu parles de déphasage et moi aussi en fait, je parle de décentrement ou de recentrement vis-à-vis de l'écoute. L'écoute permet à la fois de prendre du recul parce que tu sondes ta propre intériorité, mais tu es en lien avec l'extérieur et cela te permet de te décentrer ou de te recentrer. Je trouve que le son a cette capacité à nous englober, nous immerger. Selon moi, plus que le visuel. Après il y a le cinéma et c'est autre

chose. C'est un objet hybride entre le son et l'image. Quand tu parles de déphasage dans ton texte, tu évoques des tombeaux égyptiens, peux-tu m'expliquer s'il te plaît?

CHARLES CADIC :

Les espaces funéraires sont organisés selon les populations et les cultures. Le tombeau égyptien est tourné vers l'intérieur alors que le tombeau grec s'expose à la vue de tous-te-x-s et rayonne. Le tombeau égyptien est inaccessible, et l'extérieur n'est pas ostentatoire. C'est sobre.

Le titre du film, c'est *Cénotaphe*. Un cénotaphe est un tombeau funéraire qui ne contient pas de corps. Le tombeau est élevé à la mémoire de quelqu'un-e-x qui n'a souvent pas encore été retrouvé-e-x. Un cénotaphe est aussi un monument aux mort-e-x-s.

J'aime bien cette idée que la mer a disparu, l'océan a disparu. C'est encore cette histoire de réel et de virtuel. Henri Bergson en parle beaucoup dans *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance* de 1908. Des fantômes aussi.

FANNY TESTAS :

Ça me fait penser encore une fois aux coquillages. C'est un rapport entre l'intérieur et l'extérieur, l'intériorité et l'extériorité. C'est pareil avec le tombeau, c'est l'intérieur et l'extérieur, le virtuel et le réel. Le coquillage c'est un squelette en plus. Une coquille vide comme un cénotaphe.

CHARLES CADIC :

Si on ne retrouve pas le corps de la personne disparue, les proches ont du mal à faire leur deuil. La personne décédée est virtuellement partout puisqu'elle n'est nulle part. Enfin, c'est ce que je me disais à l'époque. J'aimais bien cette idée que l'image de la personne est partout, c'est beau. Et ses sons, sa voix par exemple, sont partout aussi. Dans *Cénotaphe* c'est la mer qui a disparu.

FANNY TESTAS :

Oui c'est très beau. Je souhaite terminer avec une citation de Régis Debray que tu m'as partagé comme l'une de tes références pour le film. C'est dans son livre *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident* de 1992. Je la trouve très brumeuse mais très poétique, elle me fait penser à ce dont on parlait avec Roxane Marquant lors de son entretien, des liens entre la mort et la vie. Je vais la lire à haute voix: «La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie. La plastique est une terreur domestiquée. Il s'ensuit que plus la mort s'efface de la vie sociale, moins vivante est l'image, et moins vital notre besoin d'images.»

ENTRETIEN ENTRE ROXANE MARQUANT & FANNY TESTAS

FANNY TESTAS :

Comme je disais lors de notre entretien avec Charles Cadic, j'ai eu envie d'introduire l'exposition avec l'image du coquillage car c'est un symbole qui revient plusieurs fois dans l'exposition. C'est une forme organique, qui, une fois sortie de son contexte devient artéfact. C'est aussi un portail qui permet, lorsqu'on y colle son oreille, de nous amener ailleurs et d'entendre un son de la nature - celui de la mer - mais qui est en fait le bruit de notre propre circulation sanguine amplifié par le creux du coquillage. Cet objet rappelle les rapports entre nature et culture qui sont abordés dans l'exposition. Il permet aussi de se replacer dans son intériorité. Les artistes dans les deux expositions utilisent le son à la fois pour sonder nos intérieurs et à la fois pour faire écho au monde. Je trouve que ce double pouvoir du son est fascinant.

ROXANE MARQUANT :

Cela me parle, car je pense effectivement qu'avec le son, on se met dans une posture à la fois contemplative et exploratoire. L'imaginaire qu'il déploie n'est pas guidé par le visuel et forcément on a tendance à fermer les yeux et à se créer ses propres images. Le son pour moi, c'est à la fois être dans une disposition d'écoute, être dans une disponibilité à l'extérieur - parce qu'il faut se poser et être attentif-ve - et aussi être dans un rapport d'imaginaire intérieur qui est hyper fort, et se développe très fort en moi. Le son c'est très intime je trouve.

FANNY TESTAS :

Très intime et en même temps le sujet du programme et des expositions, ce sont les relations du son avec l'environnement et la notion de «paysage sonore». Même si le son crée de l'intimité, j'ai convoqué des artistes qui travaillent, non pas sur l'intime, mais qui lient le son à nos environnements extérieurs, ce qui est toujours très lié à nos subjectivités. D'ailleurs, le coquillage fait bien cette jonction je trouve entre environnements extérieurs et intérieurs. Les pratiques et approches des artistes sont diverses mais ont pour point commun de questionner cette notion de «paysage sonore», c'est-à-dire nos liens subjectifs à nos environnements, nos rapports au monde. Et surtout, les artistes, via le sonore, permettent de donner à entendre l'évolution de ces rapports et l'évolution du monde. Je pense que les artistes sont tels des miroirs du monde, pour ce qui est du visuel et ils pourraient être comme des coquillages en fait. Ils amplifient le monde et ses caractéristiques peu visibles ou peu audibles parfois. Ils mettent en exergue des phénomènes évolutifs et discrets ce qui nous permet de mieux comprendre le monde et ses bouleversements.

ROXANE MARQUANT :

Est-ce que les artistes ont une meilleure vision de ce qui se passe que les autres? Je ne sais pas, mais j'ai l'impression en tous cas, qu'ils ont une manière de le faire ressentir qui passe aussi par un médium sensible et émotionnel qui nous impacte peut-être plus intensément parfois. Et oui, comme le coquillage, on peut les imaginer comme des passeur-euse-x-s.

FANNY TESTAS :

Oui, les artistes se questionnent sur leur place au sein de leurs environnements, leurs hégémonies, leurs rapports de domination et aussi sur la dichotomie entre nature et culture. Je pense que le son permet de se décentrer et de repenser ces rapports. Je crois que c'est aussi pour ça que tout le monde travaille un peu autour de l'environnement, du vivant, etc. Je pense que ça permet d'avoir un autre rapport à ça, de se décentrer un peu et de penser les choses plus en lien. Et de toute façon, je pense que la thématique du programme, c'est que nos appréhensions de la notion même de paysage et de paysage sonore ont évoluées. Nous ne sommes plus dans un rapport extérieur et opposé, nous faisons partie de l'environnement et de ces paysages. Les artistes travaillent sur et avec l'environnement pour recréer des nouveaux liens, concepts et œuvres.

ROXANE MARQUANT :

En effet, je pense qu'on est passé à l'étape de l'anthropocène. On a vraiment pris conscience que de toute façon, on a un impact sur l'environnement, qu'on fait partie de tout ça et qu'on est sorti du côté naturaliste. Donc effectivement, quand tu travailles «avec», comment fais-tu avec l'environnement, avec ce qui t'entoure et la réalité de l'état du monde? On est à l'intérieur, impactant-e-x-s et impacté-e-x-s. On n'est plus juste en observation, et oui je pense que l'on parle de ça dans toutes nos œuvres.

FANNY TESTAS :

Oui, c'est cela. Les artistes pensent l'écoute comme un moyen de sonder nos places au sein de nos milieux, d'interroger mais aussi de ressentir ces interdépendances à l'ère de l'anthropocène.

ROXANE MARQUANT :

C'est un peu ça, oui.

FANNY TESTAS :

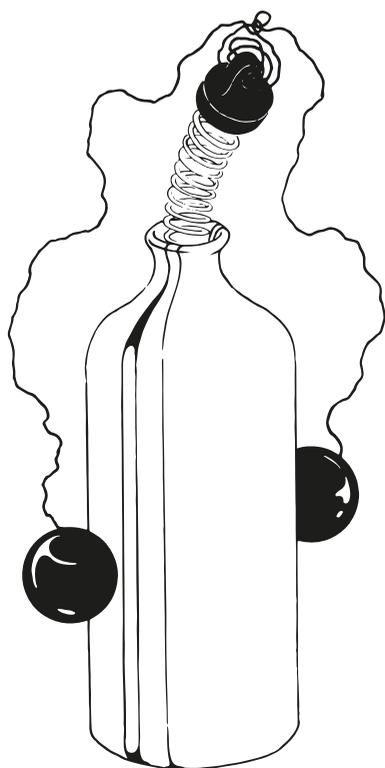
Le son a vraiment cet aspect lié à nos intériorités mais il nous rassemble dans un commun puisqu'on écoute ensemble et qu'on peut partager les choses ensemble. C'est pourquoi je n'aime pas utiliser le casque dans des expositions. Parce que ça recrée un rapport hyper individuel. Je trouve que ce qui est intéressant, c'est l'écoute commune. Et aussi de travailler collectivement. Enfin, j'ai l'impression que le son c'est vraiment l'art du commun. L'art des collaborations et du partage aussi.

ROXANE MARQUANT :

Oui et justement, quand on fait une écoute collective, cela impose quelque chose de particulier et très rituel: tout le monde est obligé de faire attention, de rester dans une forme de silence. Si quelqu'un décide de rompre le silence, cela affecte les autres. Je pense que ce rapport au silence nécessite d'être capable de se taire pour écouter. C'est vraiment bien de le vivre collectivement

FANNY TESTAS :

Oui, à un moment j'avais réfléchi à ça pour un projet avec Lola Barrett, de comment on occupe et on partage l'espace sonore comme l'espace public par exemple. Je pense que ce sont des sujets auxquels on réfléchit beaucoup en ce moment, l'écoute de l'autre et aussi l'écoute de soi. On va essayer de plus se soigner et de prendre soin de nous pour soigner le collectif. Je pense qu'on essaye maintenant de mieux écouter la parole de l'autre au sein d'un groupe. Je trouve cela hyper beau et hyper bien.



ROXANE MARQUANT :

Ce qui demande par ailleurs de prendre plus le temps. Enfin, je pense que c'est aussi un rapport au temps qui change. Et cela se ressent dans le rapport au travail. On essaye beaucoup à mon avis de déconstruire le rapport à la productivité. Et en déconstruisant ça, on est forcément aussi dans un rapport au temps plus lent et donc plus dans le soin. Parce que quand tu es dans l'hyper productivité, tu n'as pas le temps. Tu n'as pas le temps de prendre soin de toi, tu n'as pas le temps de prendre soin des autres. Je trouve ça trop bien d'aller vers ça, d'aller vers la lenteur et vers le soin.

FANNY TESTAS :

Et peut-être que l'écoute invoque un peu ça. Le son oblige un peu à ça. Et c'est drôle parce que moi j'ai eu diverses pratiques artistiques, mais en fait, selon moi le son c'est le pire médium et le meilleur. Il oblige à prendre le temps. Tu n'es pas maître-*sse-x* de la temporalité parce parfois rien ne fonctionne et parfois c'est l'inverse. Tu ne peux pas la contrôler. Tu as tellement besoin de temps et même d'espace entre les moments où tu travailles. C'est fou à quel point le son ça demande du temps et de l'attention. Et ça, c'est assez bien en fait. Ce n'est pas facile parce qu'on n'a plus trop l'habitude maintenant. Quand je faisais de l'image, c'était beaucoup plus direct et beaucoup plus rapide. Alors que le son c'est complètement différent.

ROXANE MARQUANT :

Oui et puis en composition électroacoustique en plus, on est tellement dans un rapport sculptural! Pour moi, quand tu composes, c'est comme être face à un bloc de terre. C'est infini. Tu peux tout le temps le transformer, tout le temps y revenir. Alors que si tu sculptes le bois ou la pierre, tu enlèves la matière. Tu ne peux pas revenir en arrière, c'est terminé. Les choses seront comme elles seront. Mais avec le son c'est infini, comme avec la terre. La seule limite, c'est toi qui la décides. Pour saisir la fin, je pense qu'effectivement tu dois encore plus être dans l'écoute et dans un temps long, avec du recul et des pauses. Donc dans une plus grande disponibilité.

FANNY TESTAS :

Oui. Pour les deux volets de l'exposition, on a essayé collectivement de transformer les espaces pour créer des lieux propices à l'écoute et à la détente. Parce que justement on souhaite que les publics aient envie de rester pour pouvoir écouter toutes les différentes œuvres. Ou envie de revenir. On a travaillé collectivement pour chaque volet de l'exposition à la composition d'un paysage sonore propre à l'exposition, qui mêle les différentes œuvres. Comme une nouvelle partition ou une nouvelle composition.

ROXANE MARQUANT :

Et finalement, c'est quelque chose qu'on peut défendre. C'est un peu politique tout ça.

FANNY TESTAS :

C'est carrément politique. C'est un autre rapport. C'est peut-être pour ça que j'ai abordé dans le texte de l'exposition la notion de *white cube*, parce que c'est un espace très codifié d'exposition, où généralement tu passes du temps s'il y a des choses qui t'invitent à passer du temps, mais où tu peux aussi passer très rapidement. Et puis ce sont des lieux qui ne sont pas très agréables en soi. Le *white cube* c'est blanc, c'est froid, c'est artificiel. Il n'y a pas souvent de place pour s'asseoir. Alors que là, au contraire, l'idée c'est de faire un peu différemment.

ROXANE MARQUANT :

Oui je pense que c'est hyper important de trouver des moyens de ralentir notre temporalité.

FANNY TESTAS :

J'aimerais qu'on parle de ce qui vous rassemble dans cette première exposition, des thématiques que vous abordez. Il y a ce rapport entre nature et artifice. Mais j'ai aussi envie d'aborder les notions de technologie et d'outils. Je trouve que les rapports des humain-e-x-s avec leurs outils, et spécifiquement les artistes, sont très intéressants. Ce n'est pas l'idée d'utiliser des outils néfastes pour l'environnement, mais plutôt qui vont aider à la comprendre, l'imaginer, la signifier, la reproduire. Les artistes n'utilisent pas les outils et la technologie comme une entreprise par exemple. Iels les utilisent autrement, iels se les réapproprient ou se créent leurs propres outils moins onéreux ou plus adaptés. C'est ça qui est vraiment fascinant et très inspirant, la façon dont on peut s'approprier et détourner des outils pour en faire autre chose. Je pense que vous - les quatre artistes de l'exposition à La Box - travaillez notamment là-dessus.

ROXANE MARQUANT :

Oui, enfin, moi j'ai l'impression que j'ai un rapport très simple à la technologie. J'utilise Arduino - une carte électronique *open source* programmable (donc dotée d'un processeur et de mémoire) - sur laquelle je peux brancher des capteurs ce qui me permet de piloter des moteurs très simplement et directement. Après, je travaille avec des petits moteurs, enfin des souffleurs et des moteurs. C'est plutôt mécanique et aussi très peu cher. C'est *low-tech* quoi. J'utilise ce qui ne me semble pas être une technologie très avancée. En fait, je suis plutôt dans un rapport accessible et populaire, avec Arduino par exemple, qui existe depuis un moment maintenant. C'est un outil dont j'ai appris à me servir à la Maison Populaire (Montreuil, France), donc via une transmission populaire. Je pense que j'utilise vraiment les outils dans le but aussi de faire moi-même, en essayant de maîtriser quelque chose qui peut aussi être accessible à d'autres, à des adolescent-e-x-s, des enfants. Je pense qu'il y a cette volonté là dans ma pratique.

FANNY TESTAS :

Et un rapport de transmission?

ROXANE MARQUANT :

En tout cas un rapport d'accessibilité, un truc assez populaire je pense. C'est important pour moi et aussi parce que je ne me sentirais pas de faire appel à une technologie très avancée. Ce ne serait ni mon propos, ni quelque chose que je pourrais maîtriser. Je pense que j'ai besoin d'outils qui soient assez simples et qui me permettent très vite de travailler directement avec les matériaux. Pour moi, cette technologie, elle me permet surtout de pouvoir activer des objets. C'est un peu comme un amplificateur de vie. Je travaille autour de l'anémisme et donc cette technologie, c'est vraiment l'outil numéro un qui me permet d'avoir accès à ça, d'une façon à la fois simple, populaire et un peu magique aussi.

FANNY TESTAS :

Oui, il y a un rapport vraiment magique.

ROXANE MARQUANT :

J'utilise Arduino parce que je peux composer via le logiciel Reaper. Et quand j'appuie sur telle note, il y a un moteur qui se déclenche de l'autre côté de la pièce et qui fait que quelque chose s'anime, prend vie d'un coup. Et c'est peut-être là, dans ce rapport de vie spontanée que m'intéresse la technologie d'Arduino.

FANNY TESTAS :

Cela me fait penser à la thématique de la mort, qui revient beaucoup dans le programme. Par exemple, avec Edouard Sufrin et Sonia Saroya et leur projet *Derniers souffles* qui redonne vie à des composants électroniques obsolètes, l'installation *Réminiscence d'une mer* de Basile Richon où la mer et le littoral sont en train de disparaître et le film de Charles Cadic, *Cénotaphe* où la mer est définitivement morte. La mort mais qui appelle au vivant aussi. Le titre du programme aborde directement la mort puisque *afterworld* en anglais c'est le monde d'après la mort.

ROXANE MARQUANT :

Selon moi, dans la mort, il y a aussi toujours un rapport au mystère et à la magie. Et c'est peut-être un des derniers endroits dont la science n'a pas pu totalement s'emparer, que l'humain-e-x ne peut pas maîtriser. Et où on peut aussi développer tout un imaginaire et un lien à l'invisible en fait. Dans la mort, il y a quelque chose qu'on ne peut pas encore expliquer et qu'on peut continuer à s'approprier individuellement et collectivement via l'imaginaire, la magie, le sensible. D'ailleurs, en ce moment, je vois beaucoup d'expositions avec des artistes qui travaillent sur la thématique de la mort. Peut-être pour ces raisons-là.

FANNY TESTAS :

La mort c'est ce qui nous relie tous-te-x-s. C'est la seule chose commune à tous-te-x-s.

ROXANE MARQUANT :

À tous-te-x-s, oui et pas que les humain-e-x-s, à tout le vivant et à toute chose.

FANNY TESTAS :

Bon, peut-être que la naissance aussi est un endroit commun. En tout cas, c'est beau je trouve cette notion d'égalité à travers la mort. Peux-tu m'expliquer ce qu'est l'animisme s'il te plaît?

ROXANE MARQUANT :

L'animisme, c'est une forme de relation au monde. L'anthropologue Philippe Descola l'a beaucoup théorisée. C'est l'idée que dans toute chose, êtres vivant-e-x-s ou non d'ailleurs, il y a une intériorité. On est tous-te-x-s lié-e-x-s par cette intériorité, on en a tous-te-x-s une. Ce qui change, c'est plutôt l'enveloppe extérieure. Les différences se font par nos enveloppes extérieures et c'est ça qui fait nos différences d'interaction avec le monde environnant. Chez les peuples animistes, on considère qu'il est possible d'interagir avec les autres intériorités. Les chamanes organisent des rituels pour pouvoir communiquer avec les autres types de vie: des plantes, des animaux, des personnes décédées, ou même des objets. On peut leur poser des questions, demander des conseils, résoudre les problèmes, etc. Le rêve aussi est un espace très important de communication entre les êtres. On y prête une attention très forte et dans les communautés animistes, la journée commence souvent par un moment où chacun-e-x se raconte les rêves qu'il a fait la nuit précédente.

FANNY TESTAS :

C'est beau. Ouais, c'est hyper beau. Je vais te poser des questions plus en lien avec ton installation *Les chimères vivront longtemps*. Pour commencer, je me demandais si tu pouvais nous parler de ton rapport au paysage sonore. Peux-tu nous dire ce que t'évoque ce terme s'il te plaît?

ROXANE MARQUANT :

Forcément cela me fait penser à R. Murray Schafer, mais aussi au livre *Le promeneur écoutant* de Michel Chion, parce qu'ils ont impacté mon rapport au paysage sonore. J'ai l'impression que parler de paysage sonore me met directement dans une position d'écoute et de comment je me déplace à l'intérieur de ce paysage. Il y a un rapport très immersif. Cela crée un rapport d'interaction, un sentiment de tout et aussi une mise en disponibilité. Et puis, il y a tout un lien à l'écologie qui est très important aussi. J'ai débuté la musique électroacoustique notamment pour sonder ma relation au vivant et trouver comment interagir avec le monde. Quel est l'endroit où je peux trouver un point sensible de rencontre avec lui? Je pressentais cette connexion à travers le son, parce que, comme on en a parlé précédemment, tout ce rapport à une temporalité plus lente, à la contemplation, un espace où tu fermes les yeux et où tu es juste en connexion avec ce qui se passe autour de toi, me parle beaucoup. Ce point de quasi fusion, je l'ai trouvé dans le son et l'écoute: la limite entre toi et ce qui est autour de toi devient plus floue.

Cette connexion peut sembler plus simple dans un environnement qui va être un environnement considéré comme «naturel» mais l'électroacoustique m'a apporté le fait de pouvoir trouver cette même écoute

en étant dans un environnement urbain. Qu'est-ce qu'on peut tirer de ce paysage qui à première vue/écoute peut être hyper agressif et chaotique? Et comment peut-on aussi y puiser des choses très belles ou des sentiments? Comme dans un environnement type forêt ou autre. Par exemple, ici, dans mon atelier au Sample à Bagnolet (France), on est juste à côté du périphérique et un jour il y avait une sorte de manifestation de camionneur-euse-x-s. Iels klaxonnaient collectivement et ça formait un orchestre de klaxons, une symphonie magnifique. J'ai enregistré ces sons et je les ai utilisés dans une composition pour créer une polyphonie. Et j'ai ressenti une émotion de malade. Je pense que ce rapport d'écoute et de perception, pouvoir trouver le sensible et le beau dans tout type d'environnement, en fait, c'est l'électroacoustique qui me l'a apporté.

FANNY TESTAS :

C'est chouette que tu parles un peu d'électroacoustique parce que je ne suis pas sûre que les autres artistes vont parler de cela. En fait, il y a des pratiques très différentes et plurielles dans le programme. Je trouve que l'électroacoustique apprend à écouter des paysages sonores au sein même d'une composition électroacoustique, c'est-à-dire juste en écoutant du son qui est enregistré.

ROXANE MARQUANT :

Oui, complètement.

FANNY TESTAS :

Du coup, ton installation est faite à partir d'objets que tu as récupérés? Je me demandais quelle était ton idée: de vouloir faire sonner ces objets? Tu parlais de ce rapport animiste précédemment, j'imagine que c'est lié. Est-ce que tu as souhaité imiter les sons de la nature avec ces objets? Ce qui n'est pas vraiment possible, mais en tout cas jouer avec ces sons naturels et artificiels.

ROXANE MARQUANT :

Mon intention est d'enlever la hiérarchie, de casser la classification entre ces sons-là, naturels et artificiels. Et puis de toute façon, même les sons qui pourraient être une reproduction de sons naturels via les appeaux que j'ai utilisés par exemple, n'imitent pas du tout un son d'oiseau parce que ce n'est pas comme ça qu'il faudrait les utiliser pour que cela sonne bien. Par contre, ce qui est assez drôle, c'est que très vite, les objets ont une sorte de tempérament, enfin de personnalité. Dès qu'on les entend sonner, on peut trouver à certains un air un peu énervé ou à d'autres un aspect un peu triste. J'ai l'impression que leurs sonorités permettent plutôt d'avoir un rapport empathique et affectif. Un affect se met en place et génère directement une idée d'intériorité qui effectivement fait écho à l'animisme. Pour le choix des objets, j'ai fonctionné par rencontre, c'était un peu le fruit du hasard.

Il y avait un côté un peu empirique aussi à tester des sonorités percussives, des sonorités soufflées, des sonorités itératives, etc. Ces objets, ils étaient dans un coin, ils traînaient quelque part ou on me les a offerts. Ce sont des trouvailles. Il y a aussi un rapport énergétique dans ce qui m'a

attiré à eux. C'est un ensemble très disparate et je pense que j'aime bien cet aspect. Par contre, ce sont toujours des objets qui sont assez simples. Il n'y a pas d'objets précieux. Enfin si, peut-être les appeaux. Mais en même temps, les appeaux, ça reste des instruments très populaires aussi.

FANNY TESTAS :

C'est vrai que ce sont des outils parfois utilitaires comme les verres, la gourde. Et d'autres moins comme une plume.

ROXANE MARQUANT :

La plume, ça vient d'ailes d'ange synthétiques qui traînaient au Sample. J'aime bien cette idée parce que l'utilisation que j'en fais ou comment on les voit s'animer, le son qui en sort fait finalement oublier que ce sont des ailes synthétiques, de déguisement *cheap*. Cela les a un peu transcendées. Je ne néglige aucun objet, tous peuvent avoir un potentiel à un moment. Mais j'utilise aussi des éléments végétaux, comme des morceaux de bois que j'ai ramassé au bois de Vincennes (France). Pour la suite - car l'installation a vocation à évoluer et je ne me donne pas trop de limites sur la forme que ça peut prendre - j'ai envie de plus travailler avec des végétaux et de continuer à développer des objets motorisés comme autant d'écosystèmes qui peuvent coexister les uns avec les autres. J'ai par exemple glané plein de chardons nommés Cardères. C'est une plante qui s'appelle aussi le Cabaret des oiseaux parce qu'elle a sur la tête des petites alcôves dans lesquelles la rosée se niche et où les oiseaux peuvent venir boire. Et c'est aussi un instrument vert. C'est une appellation utilisée par l'ethnologue Christine Armengaud. Dans les années 70, elle a enquêté sur les instruments populaires faits dans les milieux ruraux. Toute une lutherie présente dans le monde paysan, tout un lien musical aux végétaux. Les enfants et les adultes se créaient leur propre instrumentarium avec très peu, par exemple avec des coquilles d'escargots, des noix, des brins d'herbe.

FANNY TESTAS :

En opposition, cela me fait penser aux grandes installations sonores hyper technologiques justement, avec plein de matériel électronique très polluant. D'ailleurs, Sonia Saroya et Edouard Sufirin abordent dans leur travail la question de l'extraction des ressources, des minerais, de comment on pille et épuise les ressources naturelles. Iels travaillent beaucoup avec des éléments de récupération comme toi. Aussi, j'ai lu dans la description de ton installation que ces objets sont pour toi les «derniers vestiges occidentaux de nos relations animistes». Et ça, je trouve ça fort, peux-tu m'en dire plus s'il te plaît?

ROXANE MARQUANT :

Oui, je travaille avec des objets qui sont souvent abandonnés ou délaissés mais qui - via le fait d'être animés - redeviennent d'un coup intéressants et créent même de l'affect. La naissance de cet affect permet de transcender un peu les catégorisations. Et c'est ce que fait l'animisme: il transcende les catégorisations. Dans l'idée du vestige, il y a aussi un lien à la naïveté, en tout cas à l'enfance. Il y a, à cet endroit-là de notre civilisation occidentale, des ves-

tiges de notre rapport à l'animisme, parce que c'est lors de l'enfance, à ce moment de notre construction humaine, qu'on peut être encore très animiste et que les catégories nature-culture ne sont pas encore faites. Enfant, tu as plus d'ouverture sur ton rapport aux animaux, aux vivants et à l'invisible. Il y a donc une esthétique naïve dans ce que je fais, parce que c'est ce que j'essaye d'aller toucher directement chez les publics. Pourquoi d'un coup quand tu vois cet objet s'animer et taper sur une tasse, ça te fait rire, ça te crée un affect avec cet objet et donc une relation directe entre toi et lui, comme s'il était vivant. Il y a un brin d'animisme là-dedans, mais c'est quelque chose qui est dur à trouver aujourd'hui et qui l'est encore plus lorsqu'on est adulte. C'est aussi parce qu'on est dans une société qui ne va pas du tout vers ces rapports là, qui est plutôt dans un rapport de suprématie de l'humain-e-x sur le vivant.

FANNY TESTAS :

Oui, ça me fait aussi penser que si on crée plus de liens d'affects avec nos objets, on se séparerait peut-être d'eux moins rapidement. Enfin, dans un rapport de surconsommation et face aux conséquences de l'obsolescence programmée. En fait, j'ai l'impression qu'on est plus attaché à la consommation et à la possession qu'aux objets en eux-mêmes.

ROXANE MARQUANT :

Oui et c'est cet attachement que j'essaye de retrouver justement. Tu vois ce verre quand il était dans mon placard, rien ne se passait spécialement. Et maintenant qu'il est dans l'installation et que je l'entends sonner, il est incroyable. Mais non mais c'est vrai, je l'adore ! Et pourquoi ? Je me questionne et je n'ai pas vraiment de réponse à ça. Pourquoi d'un coup il y a quelque chose, un lien qui se met en place ? Pourquoi il me touche ? Enfin, c'est quoi l'énergie que j'y mets et qui me revient aussi, tu vois ?

FANNY TESTAS :

C'est drôle parce que cela me fait réfléchir au fait d'être matérialiste. Je ne me sens pas comme une personne matérialiste, dans le sens de la surconsommation, mais en même temps je pense être matérialiste car je suis très attachée aux objets qui pour moi ont une valeur spéciale. Alors qu'il y a des personnes qui ne sont pas du tout là-dedans. Je suis attachée à un objet si c'est un cadeau, si c'est un objet qui vient d'une personne, que c'est quelque chose que j'ai ramené d'un endroit particulier, quelque chose que j'ai prélevé, enfin des éléments qui ont une importance quoi. Et ça, dans ce sens là, c'est assez beau je trouve. On se dit aujourd'hui qu'il ne faut pas être matérialiste, mais en fait, je crois que c'est un peu l'inverse. Je pense qu'il faut être attaché-e-x aux choses pour en avoir moins et en prendre soin. Pour qu'elles durent dans le temps aussi. Et en fait, il faut chérir nos outils.

ROXANE MARQUANT :

Oui, c'est clair, réparer, recycler, transformer, aimer.

FANNY TESTAS :

Ensuite, je voulais te parler de ton rapport à la composition sonore. On parlait un peu du dispositif, mais on n'a pas parlé de comment tu composes. Comment as-tu composé avec cet ensemble d'objets ? Quelle est ta place par rapport à eux ? Comment les objets ont-ils pris un peu le dessus par rapport à toi ?

ROXANE MARQUANT :

À un moment, je parlais de cheffe d'orchestre, mais je n'aime pas ce terme finalement, parce qu'il y a un rapport de hiérarchie et de domination qui me ne parle pas et donc je ne l'utilise plus. À chaque nouvelle présentation de l'installation, j'adapte ma composition selon l'espace. Elle change tout le temps parce que cela dépend d'où se trouve chaque objet. Cela évolue aussi en fonction de l'acoustique parce que je n'amplifie pas les objets. Donc il y a des objets qui sonnent plus ou moins fort, qui demandent plus ou moins de silence avant ou après pour que nous les entendions. Ainsi, mes compositions sont toujours différentes, toujours liées à l'espace et aux places des choses. Je compose de manière empirique, en écoutant les objets. Je les dispose dans un espace, j'essaye des choses, j'essaye de les faire sonner, j'essaye de les faire interagir ensemble, de les faire dialoguer. Je ne sais pas s'ils prennent le dessus sur moi mais ce qui est certain c'est que je collabore avec eux. Mais c'est vrai qu'il y a une dimension imprévisible. Mes dispositifs sont un peu bancals et c'est ce qui fait que je ne peux pas complètement maîtriser la composition. Je dois accepter ça et c'est assez drôle en fait quand on lâche prise. Puis quand j'ai l'impression que la partition fonctionne, que les objets dialoguent bien et que ça marche alors oui, je m'efface. Je les autonomise et après c'est eux qui racontent. C'est pour ça que j'utilise Arduino et que j'utilise un système d'automatisation. Je ne fais pas de live parce que je crois que j'aime bien le fait qu'ils vivent effectivement sans moi.

FANNY TESTAS :

Et tu parlais du rapport à l'espace, ça c'était une de mes questions aussi. Je trouve qu'adapter les choses à chaque fois en fonction de l'espace, c'est très intéressant parce que ça crée une œuvre située. Cela n'amène pas quelque chose de hors sol, d'externe qui arrive comme ça, que tu poses dans un lieu, mais tu t'adaptes au lieu et tout évolue, c'est très organique.

ROXANE MARQUANT :

Oui et de toute façon, je pense que je ne peux pas passer outre et cela me va bien, même si c'est parfois un peu inconfortable. L'installation n'est pas amplifiée et les lieux ont chacun leur propre sonorité. Parfois l'espace peut-être à proximité d'une route où beaucoup de voitures passent par exemple, et cela va avoir un impact sur mon installation. Elle existe avec les sons environnants. Je suis obligée de les prendre en compte, et j'aime composer avec.

FANNY TESTAS :

À La Box, tu vas composer en fonction de l'espace mais aussi en fonction des autres installations de l'exposition. Je trouve que c'est un des éléments les plus importants, car cela illustre la notion d'interinfluence entre des éléments, des êtres, etc. Pendant le montage, on va composer ensemble pour créer un tout. Je trouve cela vraiment bien de ne pas faire une exposition où chacun-e-x est à sa place, tu vois. Mais plutôt que tous-te-x-s les artistes soient lié-e-x-s dans un même espace et avec les publics aussi.

ROXANE MARQUANT :

Comme une grosse partition générale. C'est Bernie Krause qui parle de ça, du « grand orchestre des animaux » : cette partition générale où tout le monde a sa place. J'aime beaucoup cette idée. Et puis cela implique aussi de savoir se taire, savoir être dans le silence et savoir écouter les autres, laisser la place aux autres. Et cela me parle beaucoup.

FANNY TESTAS :

Oui savoir se taire pour mieux écouter notre monde qui a tant à nous apprendre. C'est intéressant pour les publics aussi, enfin j'espère. Parce qu'effectivement, comme tu disais, le fait d'introduire l'exposition avec le silence et de leur dire qu'il faut passer un temps long dans l'exposition pour profiter de toutes les œuvres, cela les place aussi dans une position d'attente et d'écoute. Mes dernières questions étaient justement autour de de l'écoute des publics. Qu'est-ce que tu invoques avec ton œuvre ? Quels rapports d'écoutes développe-t-elle ?

ROXANE MARQUANT :

Ce que j'aime, c'est que ces rapports sont très variables selon les publics. Il y a des personnes qui passent complètement à côté de l'installation. C'est arrivé que des personnes ne se rendent même pas compte que des éléments bougent ou que des sons sont générés, parce qu'ils sont arrivé-e-x-s à un moment de la partition qui était ténu. À l'inverse, j'ai parfois vu des personnes qui étaient assises ou allongées, les yeux fermés et qui écoutaient tout avec une grande attention. Et ça, moi j'adore, je trouve ça trop bien que personne n'ait la même réaction. Qu'il y ait des personnes qui soient capables de se mettre en contemplation et en écoute, et d'autres avec qui cela ne fonctionne pas et cela me va. Il y a des personnes qui me demandent pourquoi je ne fais pas une installation qui se déclenche quand les publics arrivent dans l'espace, mais je n'ai pas du tout envie de faire ça, au contraire. C'est-à-dire que si les publics veulent appréhender l'installation sonore, il faut qu'ils se mettent à l'écoute et cela demande du temps. Peut-être qu'à un moment ils vont entendre un son et cela durera dix secondes et puis il faudra attendre encore un tout petit peu pour avoir la suite.

FANNY TESTAS :

Les rapports à l'interactivité et à l'immédiateté. Je pense qu'il y a eu une période où c'était nouveau et les artistes ont évidemment testé l'interactivité. C'est un outil qui peut être adapté pour certains projets, mais je pense qu'on en a trop usé et ça crée un rapport vraiment particulier avec les publics. Personnellement, je ne trouve pas cela intéressant. Actuellement, je pense qu'on revient plutôt dans quelque chose de l'ordre de la frustration, pour créer du désir et de la curiosité. Même s'il y a des personnes qui passent à côté comme tu dis, il y en a d'autres qui seront très attentives, qui sont vraiment connectées. Et ça c'est très précieux.

ROXANE MARQUANT :

Et puis cela fait un peu «travailler» les gens. Ça leur demande de «donner quelque chose» aussi. Donner de leur temps.

FANNY TESTAS :

Cela engendre des rapports d'attention et d'écoute différents, qui peuvent créer du décentrement.

ROXANE MARQUANT :

Oui et encore une fois, on est aujourd'hui tellement dans un rapport de vitesse, avec nos téléphones ou nos outils technologiques par exemple. On a envie que les choses fonctionnent en deux secondes. Je trouve ça très important d'aller à l'inverse.

FANNY TESTAS :

Oui, ça aussi c'est très politique, d'essayer de contrer l'instantanéité. C'est sûrement d'ailleurs l'un des supers pouvoirs de l'art: au sens large, que ce soit un livre, un film, un son ou un tableau, l'art crée des rapports à l'attention et au temps différents.

Pour finir, j'aimerais bien que tu abordes le titre de ton installation, car je le trouve très intrigant.

ROXANE MARQUANT :

Les chimères vivront longtemps, c'est pour moi l'idée que quand les choses s'hybrident, se transforment, elles ont aussi plus de chances de survivre à notre monde. Comme les oiseaux qui font leur nid avec des morceaux de plastique, qui de ce fait s'adaptent et contribuent à effacer la notion du «naturel». Chez certaines communautés animistes, les personnes capables de transgresser leur identité - par exemple l'identité de genre - sont considérées comme ayant des dispositions chamaniques car si elles ont été capables de passer outre leur propre catégorisation, elles pourront aisément aller à la rencontre d'autres intériorités en dépassant les frontières physiques. Or, c'est dans cette capacité à dépasser les catégorisations en passant par la transidentité, dans un sens large, qu'on peut espérer trouver une connexion universelle. Aller au-delà du vivant, de la mort, au-delà de l'objet, de l'artificiel et du naturel. La chimère c'est vraiment l'être hybride. Cela fait aussi écho au *Manifeste cyborg* de Donna Haraway, où elle parle de ce rapport à la technologie et à l'hybridité: le cyborg, l'être hybride, c'est un peu l'être du futur qui vient rompre toutes nos catégories établies et qui nous emmène vers une forme d'universalité.

ENTRETIEN ENTRE BASILE RICHON & FANNY TESTAS

FANNY TESTAS :

Je viens de citer un peu les grandes lignes du programme et de l'exposition. Est-ce que tu peux maintenant nous parler de ton rapport au paysage sonore s'il te plaît? Qu'est-ce que cela t'évoque comme notion?

BASILE RICHON :

Je crois que cela rejoint beaucoup ce que tu amènes par rapport au programme. Finalement, est-ce que tu - en tant que curatrice - n'es pas en train de recréer un paysage sonore par l'assemblage de nos différentes interventions? Pas comme une partition d'installation, mais plutôt comme une partition de différents rapports à des paysages justement. Par paysages sonores, j'ai plus l'idée d'une coexistence entre divers types de sons et de langues. Si tu penses à la flore ou à la faune, elles communiquent et la coexistence de tout cet ensemble crée la notion de paysage. Il y a différents types de communication ou de langage, tout ce qui est de l'ordre de la géophonie - ce qui est plus brut, le son de la Terre, de la mer, du vent, etc. - et cela coexiste avec la biophonie par exemple. Après il y a tout ce qui est de l'ordre de l'anthropophonie, mais aussi de la technophonie, du son des activités des êtres humains qui se mélangent encore à ça. Je parle de manière hyper générale mais c'est ce que m'évoque le paysage sonore, c'est l'assemblage de toutes ces strates, toutes ces couches sonores. Elles ne se répondent peut-être pas directement, mais je pense que chacune s'adapte. Après les humain-e-x-s forment une couche nouvelle, la technophonie plus spécifiquement qui est en train d'effacer les autres. Je pense que la biophonie et la géophonie sont plus dans une forme de relation ou d'adaptation, d'interdépendance. C'est Quentin Arnoux, dans son livre *Écouter l'anthropocène: pour une écologie et une éthique des paysages sonores* qui aborde cette notion de couches. Il part du postulat que le monde s'orchestre lui-même, au niveau du son. Chacun-e-x-a sa propre tessiture pour ne pas empiéter sur la tessiture des autres. Pour ne pas que l'on se trouve dans une cacophonie, mais que chacun-e-x ait son espace de voix, son espace de parole. Je trouve cela assez beau comme manière d'envisager les choses. C'est une forme d'harmonie. Cela évoque aussi la question de nos activités, à quel point les humain-e-x-s s'intègrent dans cette harmonie ou non, est-ce qu'on est en train de la masquer, de créer des complexités? Et ça, c'est vrai que ça pose énormément de problèmes par rapport à beaucoup d'espèces qui sont en voie de disparition. Notamment, les oiseaux qui doivent cohabiter avec des sons d'activités humaines, qui sont trop présents ou apparus trop vite. Et du coup, beaucoup d'espèces ont peine à s'adapter à ces changements brutaux d'environnement.

FANNY TESTAS :

Il y a la question du silence aussi et de comment on partage l'espace sonore. Comment nous, en tant qu'humain-e-x, on pourrait se taire. On doit faire un effort pour prendre le temps d'écouter et apprendre à se taire, c'est hyper important.

BASILE RICHON :

Oui et puis il y a cette question des espaces et des fréquences. Je suis fasciné par le monde du vivant parce que j'ai l'impression qu'il y a une conscience de ça depuis toujours finalement. De cette répartition qui dans le temps est aussi extrêmement forte. Il y a des animaux qui chantent la nuit, d'autres qui chantent le jour, le matin. Chacun a son son et aussi son espace-temps. J'avais lu des anecdotes assez folles justement. Des oiseaux qui doivent changer leur temporalité et qui vont commencer à chanter la nuit parce que c'est le seul moment où dans les villes ça se calme un peu et où finalement il y a de l'espace pour les oiseaux. Mais du coup, le temps de la nuit ça va leur prendre beaucoup plus d'énergie, ce n'est pas du tout lié à leur morphologie, leur rythme biologique. Donc ils s'épuisent à devoir retrouver ces moments de silence et cela accélère la disparition de certaines espèces.

FANNY TESTAS :

En parlant de vivant et d'espèces animales, tu cites, dans la description de ton installation sonore *Réminiscence d'une mer*, un ver de sable qui s'appelle *Convoluta Rescoffensis*. Je trouve cela hyper bien d'avoir trouvé un organisme vivant pour illustrer ton propos. Alors je ne sais pas si c'est cet organisme qui était à la base de ta recherche, ou plutôt que tu as trouvé ce ver après et que tu t'es dit que ça faisait un bon lien. Peux-tu nous en parler et expliquer ton processus de recherche s'il te plaît?

BASILE RICHON :

Ce travail sur la mer, ça fait quatre ou cinq ans que je l'ai commencé autour de cette région, la mer du Nord de Belgique. Chaque année, j'y retourne avec de nouveaux dispositifs. Il y a une sorte de relation de recherche, de travail, que j'ai mise en place avec ce lieu. Alors, ce récit provient du livre *Cette mer qui nous entoure* de Rachel L. Carson où elle vulgarise ce fait biologique mais de manière très poétique. La relation entre cette histoire et mon travail est venue vraiment en cours de route. Au début, je la mettais de côté. Je ne la mentionnais pas dans les expositions, c'était trop déconnecté. Mais je crois qu'à force, avec le temps, tout d'un coup je me suis dit qu'en fait, avec les dispositifs que je construis pour tenter de mémoriser ces marées, je suis en train d'essayer de faire ce que ces vers de sable ont déjà en eux, dans leurs micro-organismes. Je trouvais ça assez drôle comme parallèle. Donc je l'ai intégré dans ce travail. Cela raconte la vanité que j'ai essayé de mémoriser cette mer et d'ailleurs je n'y arrive pas vraiment, ou peu. Et puis en fait, ces vers le font, depuis toujours. Ils ont en eux cette mémoire de la mer, de l'eau, d'un littoral, d'un territoire. Ce que j'aime encore plus, si

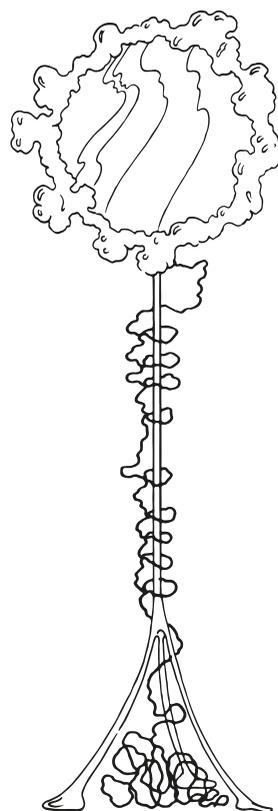
tu prends un petit peu de recul, c'est que les marées viennent du mouvement de la Lune et du Soleil. Tu vois, la relation à la Lune, c'est une mémoire interplanétaire, donc ça prend des proportions cosmiques et je trouve ça assez fou. Ces liens entre un petit ver et la marée, jusqu'au cosmos, c'est assez fascinant comme histoire.

FANNY TESTAS :

Je trouve que c'est une très belle entrée vers ton travail, cela appelle aussi à cette notion d'interdépendance. Les liens entre les petits vers et le cosmos, c'est beau. Et en plus ça me fait rire parce que ces vers, ils me font penser aux formes de tes dispositifs longilignes comme des pylônes. Ça marche conceptuellement, mais aussi formellement.

BASILE RICHON :

Je suis content que tu fasses un lien avec la forme de l'installation, les sculptures. J'ai vraiment conscientisé cette histoire pour la dernière version de l'installation que tu as vu exposée au Musée des Instruments de Musique à Bruxelles. Les précédentes versions de l'installation étaient composées d'un seul dispositif qui produisait un seul son, c'était monophonique. Maintenant il y a quatre dispositifs. C'est une sorte de début de colonie - comme ces colonies de *Convoluta Rescoffensis* - que j'essaye de mettre en place pour avoir un chant collectif, une multiphonie. Cette mémoire de la mer, l'idée des tubes ou des choses longitudoinales, l'idée du sable présent dans l'exposition, des pierres de digues, tout ça est inspiré de ces vers de sable, de leur environnement. Je suis content si cela se perçoit.



FANNY TESTAS :

Oui j'ai bien perçu cela. C'est très poétique. Ta recherche pour ce projet est quand même très similaire à une approche scientifique. Sur le long cours, tu reviens étudier le même terrain, tu fais des relevés, etc. Ton intention est de documenter une possible disparition du littoral de la mer du Nord? Pourquoi es-tu aller étudier cet endroit-là?

BASILE RICHON :

Alors pour répondre à la question de manière chronologique, c'est vrai qu'au début j'y suis allé dans l'idée de faire des repérages, car c'est la côte la plus proche de Bruxelles. Je ne savais pas vraiment où ça allait me mener, mais à force d'y aller, c'est là que j'ai commencé à prendre en considération les enjeux de la montée des eaux et à faire des relevés. Je ne sais pas à quel point tu es familière avec la côte belge ou hollandaise, j'imagine que cela doit ressembler à la côte nord française. Sûrement avec d'autres considérations, mais ce sont des côtes assez particulières. Ce n'est pas l'océan, ce n'est pas la Méditerranée. C'est balnéaire, il y a des gens qui y vont en vacances l'été, mais les bâtiments, les cités balnéaires créent une atmosphère très étrange. Les cargos qui passent partout. Il y a aussi une toute petite réserve naturelle, la réserve naturelle du Zwin, qui est vraiment à la frontière entre la côte hollandaise et la côte belge. Là, il y a toute une préservation de la faune et de la flore. Tu ne peux pas y accéder en voiture ou à vélo et il n'y a pas d'habitations. Et du coup, cette réserve naturelle a un bout de côte, pas très grand, mais qui est préservé. Il y a une sorte de limite tout d'un coup. C'est vraiment en contraste avec le reste de cette côte très industrielle et ce contraste m'a fasciné. La problématique de la montée des eaux est très forte en Belgique et encore plus aux Pays-Bas, depuis toujours d'ailleurs. Et elle ne fait que s'intensifier, c'est une lutte perpétuelle entre les humain-e-x-s et la mer. Et malgré les moyens mis en place, les côtes reculent progressivement. C'est une question qui m'anime, ce rapport à la montée des eaux. C'est de là que vient le lien avec ces vers de sable qui mémorisent les particularités de leur environnement local. Avec cette mémoire rythmique - les vers - ou chantée - mes installations - je me suis dit que finalement, ces empreintes évoquent des futurs vestiges d'un territoire, d'un lieu.

FANNY TESTAS :

Tu as utilisé différents médiums et tu es passé par plusieurs formes pour ce projet. Dans l'exposition à La Box tu vas présenter la dernière version, mais j'imagine que l'installation va encore évoluer avec le temps. Comment es-tu arrivé à cette dernière forme? Comment as-tu évolué jusque-là?

BASILE RICHON :

Je pense que c'est contextuel, par rapport au récit, par rapport à ce territoire. Je pense qu'il y a eu un développement, mais ça c'est plus lié à ma manière de travailler, il y a des intuitions. Admettons que l'intention de base était la mise en mémoire du lieu. Il y a comment le faire, avec quels outils et avec quels dispositifs. Comment mettre en place cette forme de mémorisation hyper locale. Parce que scientifiquement, il y a des points, il y a des satellites, il y a des mesures en soi, des informations, des archives auxquelles on peut avoir accès.

Je trouvais que revenir à une échelle plus humaine, plus microlocale justement, était intéressant. Il y a des outils scientifiques existants qui sont beaucoup plus précis que ce que je fais, mais mon envie était de créer des dispositifs, non pas capables de mesurer avec précision le niveau de la mer, mais capables d'inscrire ce territoire et de le traduire en sons ou en chants. Il y a cette idée finalement de traduction d'un mouvement ou d'une amplitude qu'on ne peut pas vraiment percevoir à l'œil nu. Au tout début du processus de recherche, avant de fabriquer les machines, je me suis demandé comment peut-on se rendre compte d'une marée, qui est un phénomène rapide et lent à la fois? Je m'étais posé le temps d'une marée montante descendante - le cycle entier dure environ 12h - avec un carnet de notes, je me suis dit je vais être hyper méditatif, j'essaye de voir est-ce qu'on peut conscientiser cette ampleur? C'est une échelle de temps qui n'est pas la nôtre.

Finalement, peut-être que les dispositifs de l'installation sont comme une sorte de médium qui ferait le lien entre nos perceptions et des choses qu'on ne peut pas vraiment percevoir. Ensuite, l'idée que ces dispositifs génèrent du son, chantent, c'est une manière de revenir à une perception qui peut nous parler. Là, d'un coup, on peut ressentir différemment et peut-être plus sensiblement ce phénomène de montée des eaux. Il y a une forme de traduction de langage. Le dispositif devient un instrument nécessaire, un traducteur. Oui, mon idée c'était de concevoir un traducteur. Du coup, quand tu pars de rien, il faut l'inventer. Donc il y a des questions de design et techniques. Je ne travaille qu'avec les outils du bord, saisissables, mécaniques, il n'y a rien de numérique. Comment, de manière très matérielle, tu arrives à faire cette traduction et conserver ces informations. Voilà donc pour mon développement, j'ai dû faire plein d'essais et de prototypes pour essayer d'arriver à une forme.

Finalement, par rapport à des données marégraphiques existantes, mes récoltes sont bien pauvres. Le dernier dispositif que j'ai installé là-bas, avec mon assistant, se base sur quatre points d'informations seulement (quatre relevés du niveau de l'eau). Ce n'est pas grand chose vu comme ça, mais pour arriver là avec mes propres moyens, ça représente quatre à cinq années de travail.

FANNY TESTAS :

C'est l'une de mes prochaines questions. À propos de ton rapport à l'interprétation de ces données en son.

BASILE RICHON :

Ça, c'est lié à l'intention. Depuis le début du projet, je voulais mettre de côté les outils qui se déconnecteraient du territoire et du lieu, des outils électroniques ou un ordinateur. Ça ne faisait pas sens parce que leurs usages créent une déconnexion. J'essaie de travailler le plus possible avec les matériaux du milieu. Comment avec ce qu'il y a, on peut réussir à développer un outil. Je reprends un peu cette idée des vers, il y a une sorte de simplicité, mais avec une complexité dans le résultat, dans ce qui est mis en mémoire. C'est un peu là le challenge pour moi. Pour la dernière version de l'installation, j'ai pu mesurer et graver les informations juste avec l'eau et la gravité. L'eau a son énergie potentielle, ses particularités fluides et de temporisation - le principe de la clepsydre que j'ai notamment exploré. Tout un dispositif hydromécanique a été développé pour réaliser et inscrire cette mesure du niveau de la mer. J'ai également utilisé le sable et ses propriétés, pour ancrer l'installation sur la côte afin qu'elle puisse résister à la force de la mer qui l'immergera. Donc entre eau et sable. Voilà, après il y a de nombreux éléments structurels - métal, cordages, poulies - inspirés du milieu maritime d'ailleurs qui forment la structure porteuse de ces «enregistreurs». Mais énergétiquement, j'avais besoin de travailler avec les ressources de l'endroit, qui sont à la fois limitantes, mais à la fois parlantes et poétiques, dans ce qu'elles racontent justement.

FANNY TESTAS :

C'est hyper intéressant. Je pense que ce sont des questions que les artistes se posent tous-te-x-s maintenant, réfléchir à la provenance des matériaux, à quels outils et moyens on utilise. Tenter d'accorder la forme avec le fond. D'être en accord et d'avoir le moins d'impact possible. Je me demandais si tu pouvais nous parler plus du son, de comment tes dispositifs génèrent du son et de comment ils font instruments.

BASILE RICHON :

Je travaille avec la force, l'énergie de l'eau ou du sable, ou du poids, la question de la gravité en fait. Ces mouvements haut/bas, ces jeux de poids et contrepoids, l'utilisation de la poussée d'Archimède en utilisant des flotteurs, etc. Et donc j'étais assez limité pour passer de l'inscription de la mesure (gravure) en son, il n'y avait pas 36 possibilités. Finalement avec de l'eau qui pousse, de l'air et des histoires de balancier, qu'est-ce qu'on peut faire? J'ai opté pour le principe de l'orgue. Avec peu d'énergie, l'utilisation de l'eau comme variateur de fréquence, j'ai pu restituer l'information en son. J'ai utilisé des flûtes très basiques qui demandent très peu d'air pour générer une fréquence simple et un récipient d'eau dans lequel la flûte s'immerge plus ou moins en fonction des informations récoltées de la mer et c'était, je crois, la manière la plus simple pour arriver à une restitution sonore, à des fréquences qui varient en fonction de l'évolution des niveaux d'eau de la mer gravés sur des disques préalablement.

FANNY TESTAS :

Ça c'est un des points que je souhaite aborder dans le programme, c'est tout le rapport au *low-tech* et à l'utilisation limitée des ressources, de l'énergie. Mais aussi, toutes ces pratiques de réemploi et de recyclage, que je trouve très belles car très organiques. Pour finir, je voulais te parler d'écoute. Avec ton installation, quel rapport d'écoute cherches-tu à mettre en place? Quelles sont tes intentions de réception?

BASILE RICHON :

Le titre de cette dernière version de l'installation, *Réminiscence d'une mer*, est selon moi assez parlant vu que ce sont des disques gravés qui restituent des mouvements en son. On chante un souvenir justement, d'où l'idée de la réminiscence ou de l'écho. C'est un outil de transport car il y a quelque chose, des informations, qui entrent à un endroit et qui sont rediffusés dans un autre temps. C'est une empreinte, une archive, un vestige en quelque sorte. Mais du coup par le son, c'est une manière de se replonger dans une sensation, ou quelque chose qui se serait peut-être passé antérieurement. C'est un résultat très sensoriel et j'espère qu'on peut ressentir cette mer, de manière sonore justement. Le son, l'écho, le souvenir, avec cette quadriphonie où les fréquences évoluent, se chevauchent, se mélangent et donnent à entendre ces hauteurs d'eau mouvantes, qui montent et qui descendent. J'espère que ça donne l'impression de revenir dans cette mer oubliée, de se faire prendre par cette marée évanouie. L'immersion par le son.

FANNY TESTAS :

Je pense l'écoute comme un moyen de se décentrer, de faire un pas de côté, pour justement se recentrer dans un tout, dans un environnement. En lien avec les rapports d'écoute de soi et d'écoute du monde, je ne sais pas si cela te parle comme réflexion.

BASILE RICHON :

En tant que spectateur-ice-x?

FANNY TESTAS :

En tant qu'écoutant-e-x.

BASILE RICHON :

Oui je pense que quand tu te plonges dans un environnement, tu considères tout ce qui est autour de toi. Se décentrer ou prendre du recul permet, je pense, de prendre conscience qu'on est au sein d'un environnement, qu'on en fait partie. Dans mon installation, j'ai volontairement choisi de diffuser les sons tout en haut des structures porteuses pour qu'on soit immergé. J'aurais pu mettre les sons dans des casques pour que tout soit repensé et adapté à l'être humain justement. Mais là non, le son est plus haut que nous, cela rejoint un peu ton idée de décentrage. Du coup, lorsque que l'on est dans l'installation, on est sous les sons, sous l'eau quoi.

FANNY TESTAS :

C'est une belle idée. Dans la grande pièce de l'exposition, avec les artistes nous avons décidé de ne pas mettre de casques pour ne pas enfermer les publics dans une écoute individuelle. Nous souhaitons créer un espace d'écoute collective. On a vraiment pensé à la répartition des sons des différentes installations dans l'espace. Et c'est ça que je trouve très intéressant dans l'exposition, enfin c'est ce qui m'intéresse beaucoup de travailler, ce partage, ces dialogues et ces silences, cet équilibre.

BASILE RICHON :

J'ai l'impression qu'avec les autres artistes de l'exposition, on n'est plus en train d'écrire de la musique pour les humain-e-x-s. Ce sont des compositions qui tendent vers le génératif, qui existent, qui sont transformées, qui vivent un peu en tant que telles. On vient dans l'exposition un peu comme lorsqu'on entre dans un jardin. On peut être spectateur-ice-x et auditeur-ice-x de choses qui s'y passent, mais si on n'est pas là, ça se passe quand même. Je trouve que c'est un rapport qu'on a avec le paysage, avec l'extérieur, qu'on a avec les choses qui existent sans nous, qui nous dépassent. Alors que si tu vas voir un concert de musique en stéréo qui est pensé pour l'angle des oreilles humaines avec des instruments conçus par et pour les humain-e-x-s, du coup là ça se recentre. Alors que dans l'exposition, on tente d'autres types de positionnement, qui vont peut-être créer chez les publics le décentrement dont tu parlais précédemment ou un autre positionnement en tant qu'humain-e-x. Et des rapports plus organiques, plus subtils avec ce qui nous entoure.

ENTRETIEN ENTRE SONIA SAROYA, EDOUARD SUFRIN & FANNY TESTAS

FANNY TESTAS :

Comme pour les précédents entretiens, je souhaite commencer par évoquer ce concept de paysage sonore. Qu'est-ce qu'il vous évoque ?

EDOUARD SUFRIN :

C'est l'espace qui va se dessiner, quand on perçoit ce qui nous entoure, particulièrement les yeux fermés. On peut redessiner un espace grâce aux sons. Certains types de sons ou de mouvements dans le son, peuvent créer une certaine profondeur ou une certaine distance qui peut être tout autre que ce qu'on perçoit à l'œil.

FANNY TESTAS :

Le son est très immersif.

EDOUARD SUFRIN :

Il crée quelque chose qui est de l'ordre d'une géométrie invisible. D'une géométrie, ou tout du moins d'un agencement. Le son va nous amener à représenter un espace impalpable. Ce qui favorise d'ailleurs la possibilité de s'évader ou de s'abstraire de la réalité perçue. Sans même parler de musique, juste avec les sons du réel. En fait, on peut déjà être transporté dans des espaces très différents.

SONIA SAROYA :

Selon moi, la notion de paysage sonore évoque quand même un concept un peu flou, qui peut réunir beaucoup de choses mais disons qu'en premier lieu, c'est ce que l'on entend sans choix. C'est ce qu'on peut subir ou apprécier dans cette espèce de large éventail de sons qu'on entend. Ensuite, il y a cette capacité que l'on a de pouvoir aller à l'intérieur, accorder notre attention à ce que l'on entend et donc décider d'entrer dans une écoute de certains détails, de certains éléments, de certaines choses. En effet, je rejoins Edouard dans la possibilité qu'offre le son de se construire un imaginaire qui peut être parfois très éloigné de la source de ces sons, de ce qui les produit et qui peut donc nous projeter dans des espaces qui sont plus intimes et personnels.

FANNY TESTAS :

Dans votre installation *Derniers souffles*, on voit d'où provient la source du son dans le sens où on peut vraiment observer les circuits et composants électroniques que vous mettez en valeur. Si on sait que ce sont ces circuits qui créent le son - ce qui n'est pas forcément une évidence de premier abord - on peut faire le lien. Vous donnez donc à voir le dispositif qui génère le son. Et pour autant, de par la nature même du son, c'est quand même un peu déstabilisant. Parce que ce son, il évoque autre chose, la mer. Ça peut créer une sorte de dissociation ou de déphasage ? Je parlais de déphasage avec Charles Cadic pour son film *Cénotaphe*.

SONIA SAROYA :

Je crois qu'en effet, c'est exactement le point de départ de cette installation, ce paradoxe là. Quand nous avons commencé à l'imaginer, on la projetait dans un vieux site industriel. Les éléments de l'installation peuvent se fondre dans le décor et donc, d'un premier abord, ne pas être perçus. Mais ce n'est que si tu t'en approches que tu te rends compte qu'à l'intérieur, il y a un circuit façonné, dont la forme est peu habituelle et d'autres composants. Et puis, il y a ce son, qui lui se situe dans des imaginaires à l'antipode de l'usine, un son qui est censé être naturel, qui amène à une idée de la détente. Enfin, pour moi, le son du ressac évoque la douceur. Quand on se retrouve face à la mer, qu'on écoute et qu'on se projette dans ces horizons. Et voilà, si on rouvre les yeux, en fait, on est de nouveau dans cette usine, on est de nouveau face à ce boîtier d'urgence et on est de nouveau face à ce circuit.

On l'a conçu avec cette idée d'une sorte de reliquaire, d'un outil fragile. Si on décide d'aller plus loin et de s'intéresser à ce qu'il y a dans ce circuit, ça va encore réouvrir une autre couche d'histoire et de paradoxes. On a décidé de travailler avec des composants anciens qui sont aujourd'hui considérés comme obsolètes. Ils sont devenus parfois précieux, parfois pas du tout, considérés comme des rebuts. Ils sont les témoins d'une histoire industrielle lourde et ils marquent aussi les prémices d'un moment de basculement où on reconsidère notre manière de vivre. Par exemple, les transistors vont transformer globalement le fonctionnement de notre société, nos habitudes, nos usages, d'à peu près tout. De la communication en passant par notre manière de travailler ... Cette transformation de nos habitudes va créer une dépendance à cette production technologique alors que la production de l'électronique participe fortement à créer des problématiques écologiques dramatiques et des impacts sociaux inévitables. *Derniers souffles* c'est vraiment ce paradoxe là, ça part d'un paysage sonore

diffusé, qui te transporte justement dans un imaginaire tout autre que celui proposé par les éléments matériels constitutifs de l'installation. Avec ce paradoxe, on cherche à ouvrir un questionnement : par exemple, pourquoi ce son ? Quel est le lien avec ces composants ?

FANNY TESTAS :

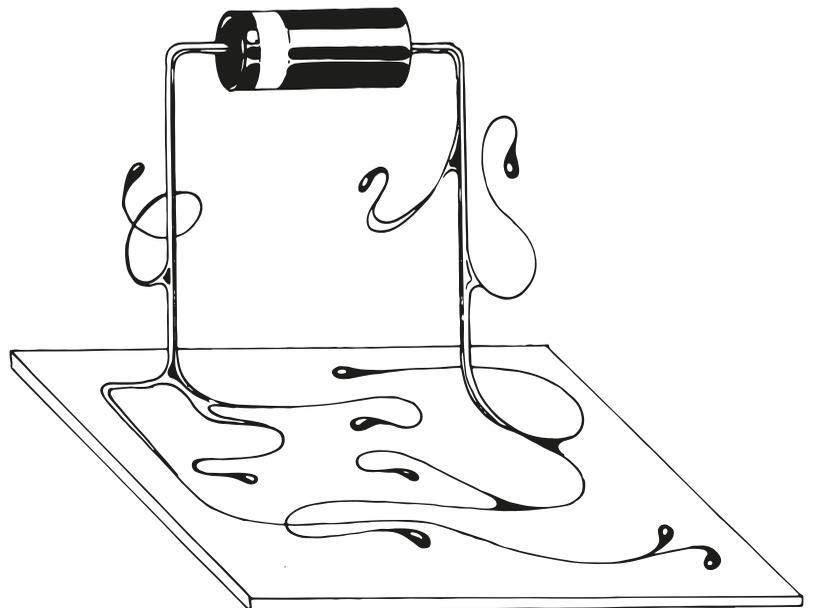
Ça m'évoque, une fois de plus, l'entretien que j'ai fait avec Charles Cadic, où il me parlait du point de départ de son film : un-e-x ouvrier-ère-x d'usine qui imagine la mer. Au son des machines, comment est-ce qu'il la perçoit ? En fait, ça évoque une échappée, l'autre espace dont tu parlais Edouard.

EDOUARD SUFRIN :

En effet, il y a l'idée de jouer avec quelque chose de paradoxal. On utilise des bruits blancs qui intéressent pas mal de chercheur-euse-x-s pour les propriétés qu'ils peuvent avoir, leur influence sur notre corps et sur notre cerveau. Et le bruit blanc a aussi la particularité d'être proche de sons naturels, comme ceux de la mer ou de la pluie. On va assez facilement pouvoir sculpter la mer dedans. C'est ce qu'on a fait dans l'installation pour amener à entendre le son des vagues. Et en effet, ce qu'on voit, c'est quelque chose qui est complètement ailleurs. Des boîtiers industriels, des vieux composants électroniques, du métal façonné. Et donc, par cette ambivalence, on essaye d'intriguer les publics sur la provenance de ce son, ou la présence des boîtiers.

FANNY TESTAS :

Oui, j'imagine que beaucoup de personnes votre installation est très mystérieuse. Pouvez-vous nous dire pourquoi vous rapprochez les composants électroniques qui symbolisent la technologie et la mer qui symbolise la nature ?



EDOUARD SUFRIN :

Déjà, il y a l'invitation à la détente et on l'espère à l'apaisement que peut procurer directement le fait d'écouter le son de la mer. Le but de l'installation c'est d'essayer de le faire résonner avec une situation alarmante qui est la question de l'exploitation et de la disparition des ressources naturelles, de comment et avec quoi sont produits nos objets électroniques.

FANNY TESTAS :

Je réfléchissais aux différentes temporalités qu'évoque *Derniers souffles*. La mer évoque la genèse du monde, un passé très lointain. Les vieux composants obsolètes évoquent un passé moins lointain. Les enceintes Bouyer bien rétro aussi. Les boîtiers d'urgence sont toujours utilisés de nos jours j'imagine.

SONIA SAROYA :

Pour revenir un peu sur le son de la mer, il peut appeler à la détente mais pour moi c'est aussi le potentiel dernier son qu'on va entendre avant notre disparition. Disparition provoquée par cette surproduction technologique et ces problématiques écologiques. Si ça se trouve, cette espèce de doux ressac, c'est celui qui va nous engloutir. Comme si les choix qui sont opérés sur nos manières de vivre allaient nous noyer.

EDOUARD SUFRIN :

On a produit l'installation en résidence à La Station - Gare des Mines, un lieu culturel à Paris 18ème (France) et nos échanges avec les personnes du lieu nous ont poussés à creuser la question des problématiques écologiques. Et plus on s'est plongé-e-s dedans, plus ça devenait une évidence.

FANNY TESTAS :

C'est très intéressant parce que ce sont des questions qui sont invisibilisées.

SONIA SAROYA :

Oui c'est très dur aujourd'hui en réalité de trouver de réelles informations autour du sujet de la production des composants électroniques et des objets technologiques.

J'ai lu récemment le livre *Barbarie numérique* de Fabien Lebrun qui aborde ces thématiques. C'est assez intéressant parce qu'il décide de mener cette enquête sur les mines du Congo, qui selon l'auteur, est l'un des seuls pays actuellement connu pour posséder la quasi-totalité de la table de Mendeleïev dans son sol, ainsi qu'une très grande partie des minerais, métaux, nécessaires à la production technologique. Cela explique la manière dont s'est opérée la fin de l'ère coloniale du pays, ouvrant le «contrôle» du territoire aux industries, entreprises qui exploitent les terres et les habitant-e-x-s. On se rend compte aujourd'hui que c'est un énorme enjeu mondial et qu'il est très compliqué de pouvoir tracer un composant - qui provient d'éléments géologiques à la base - jusqu'à sa fabrication. On imagine par conséquent qu'il y a tout un tas de problématiques et d'enjeux économiques qui vont se poser. Que ce soit au Congo ou dans les pays alentours, cela génère beaucoup de conflits et de guerres. Certains génocides sont justifiés par la présence de ces mines. La situation est as-

sez opaque. C'est vraiment quelque chose qu'on cherche à mettre sous le tapis, à obscurcir au maximum.

Nous avons un rapport magique avec la technologie. Les personnes ne comprennent pas comment fonctionnent leurs machines et moins elles se posent la question, plus on peut continuer d'entretenir ce commerce et cette circulation complètement opaque. Finalement, cette dématérialisation de la technologie, avec des composants de plus en plus petits, pousse cette invisibilisation et ce manque de considération. Et quelque part, je pense qu'avec *Derniers souffles*, le fait de vouloir montrer des circuits - voire de les partager lors de temps de médiation et de transmission - c'est dans une volonté de désopacifier le fonctionnement de ces machines. Je sais que ça m'avait pas mal surpris, mais c'est arrivé plusieurs fois que lorsqu'on discute de l'installation avec des artistes ou des musicien-ne-x-s - qui se servent de ce type d'outils et de machines électroniques - iels me posent des questions: mais en fait, pourquoi parlez-vous de minéraux? Comment tout ça fonctionne?

FANNY TESTAS :

C'est ça qui est très intéressant dans votre recherche et votre installation. C'est de ramener à quelque chose qui est organique en fait. On s'est tellement éloigné du vivant, qu'en fait tout nous semble artificiel et infini. Mais on oublie que les machines sont composées d'éléments naturels, de minéraux qui sont des ressources limitées.

EDOUARD SUFRIN :

L'histoire des composants est aussi l'un des récits que cherche à ouvrir avec *Derniers souffles*. Les composants qu'on voit dans les boîtiers sont de vieux composants qui ont été produits à partir de la fin des années 50 et sont parmi les premiers à avoir été commercialisés. À l'époque, ils étaient assez gros et aujourd'hui ils sont devenus tellement miniatures qu'il y en a des millions à l'intérieur de chacun de nos téléphones, de chacun de nos ordinateurs. Ils sont invisibles à l'œil nu. Pour en revenir à l'écologie - comme Sonia tu parlais du livre *Barbarie numérique* et de la question des mines - ça pose la question de la production de ces composants électroniques. Justement, en se renseignant sur où avaient été produits les différents composants qu'on a pu trouver, on se rend compte qu'il y a en certains qui viennent d'usines en Angleterre, en Europe ou en France qui depuis ont été fermées parce que toute la production a été délocalisée. Si certaines ressources sont extraites en Afrique, la production des composants s'est établie dans des pays où il est plus facile de pouvoir échapper aux lois de régulation. Et des quantités démesurées de produits chimiques sont utilisées pour produire des tout petits volumes de silicium.

FANNY TESTAS :

Oui et d'eau aussi j'imagine.

EDOUARD SUFRIN :

Oui et aussi tous ces produits toxiques sont pour la plupart déversés dans des rivières. Et on connaît le chemin de ces rivières polluées: elles vont se jeter directement dans la mer. Et ça nous amène nécessairement aujourd'hui aux questions de dérèglement climatique et par conséquent à la question de la montée des eaux. Voilà, c'était juste pour refaire le cheminement du composant électronique jusqu'à la question écologique.

FANNY TESTAS :

Oui, c'est intéressant. Sonia tu disais que le son de l'eau pourrait être le dernier son qu'on entend avant la disparition de l'humanité?

SONIA SAROYA :

Imaginez dans le futur un reste d'usine qui a été abandonné parce que la production a été délocalisée et arrêtée. Imaginez que cette usine se retrouve envahie par les eaux. La présence de ces boîtiers d'arrêt d'urgence dans l'usine et dans notre installation, c'est pour sonner l'alarme.

FANNY TESTAS :

Ah oui, c'est vrai que ce sont des boîtiers d'arrêt d'urgence dans votre installation. Et les enceintes de la marque Bouyer sont des enceintes particulières aussi.

EDOUARD SUFRIN :

Les Bouyers sont des haut-parleurs aussi utilisés dans les usines et dans les bases militaires. S'il y a un incendie, c'est la dernière chose qui va fonctionner, ça doit résister à plus de 90 degrés. Donc les Bouyer continueront de diffuser du son en fait. Même si l'usine est en flammes, on continuera d'entendre l'alerte.

SONIA SAROYA :

Jusqu'à ce que vraiment tout ait cramé.

FANNY TESTAS :

Aussi, je sais que *Derniers souffles* vous a mené à réaliser une étude autour du bruit blanc. Vous avez d'ailleurs écrit un article très détaillé et intéressant à ce sujet sur le site du journal *tekhne Derniers Souffles: Requiem for the Anthropocene* (<https://taste.tekhne.website/journal/issue-2/derniers-souffles-requiem-for-the-anthropocene.html>). Je me demandais si le son de la mer était du bruit blanc et si cela explique que ce son nous procure de telles émotions.

SONIA SAROYA :

Je dirais que c'est le chemin inverse qui s'est fait. C'est parce qu'on se rend compte que le bruit nous influence depuis très longtemps. Dans l'article justement on en parle un peu. Il y a cette anecdote sur le Pape Clément IX qui avait des problèmes d'insomnie et qui se rend compte que lorsqu'il entend le bruit d'une fontaine, il arrive à mieux dormir. Il va donc demander à l'un de ses architectes en 1667 de lui développer une machine pour reproduire ces sons. Cet architecte va produire une sorte de grande roue avec des papiers qui viennent frapper des piquets de façon à générer un son qui est proche de celui des fontaines et proche du bruit blanc. C'est parce qu'il y a ces ressentis depuis longtemps qu'on a commencé à étudier le bruit blanc. En effet, aujourd'hui,

avec les moyens technologiques, on se rend compte qu'il y a des zones du cerveau qui s'activent en écoutant du bruit blanc. Il y a des personnes avec des particularités cognitives ou psychiques qui vont être d'autant plus touchées. Le bruit peut avoir de l'influence dans plein de domaines. Mais j'ai l'impression que notre point de départ pour *Derniers souffles*, c'est finalement l'écoute.

FANNY TESTAS :

Mais est-ce que le bruit blanc artificiel que vous créez est similaire au bruit blanc de la mer?

SONIA SAROYA :

Le bruit blanc n'existe pas dans la nature. Les bruits de la mer, des cascades, de la pluie sont des bruits qui ne sont pas exactement «blancs». Un «vrai» bruit blanc ne pouvant être généré que de manière artificielle.

FANNY TESTAS :

C'est intéressant ça aussi, en fait il n'y a que les machines qu'on a créées qui peuvent faire du bruit blanc.

SONIA SAROYA :

Oui on peut imiter le son de la mer mais la mer ne peut pas imiter les machines.

EDOUARD SUFRIN :

Le bruit blanc est la somme de toutes les fréquences superposées. Si on vient en prélever un échantillon sur un temps court, il sera forcément aléatoire, on ne pourra pas prédire le résultat. C'est pour cela qu'il est très utilisé par les scientifiques pour générer artificiellement du hasard. Dans tous les cas, cela reste des tentatives d'imiter une nature bien plus complexe que ce qu'il est encore possible de faire avec des machines. Donc ça ne reste qu'une pâle simulation en fait, qui ici va venir nous évoquer le son de la mer. Mais comme tu disais tout à l'heure Sonia, on s'est sûrement senti détendu, apaisé par le son de la mer ou d'un ruisseau bien avant qu'il y ait une machine qui puisse le reproduire.

FANNY TESTAS :

Et est-ce que vous savez ce qu'on entend quand on est dans le ventre de sa mère? Je me dis que vous postulez que le son de l'eau serait le dernier son qu'on entendrait mais je me demande si c'est aussi le premier?

SONIA SAROYA :

Alors là c'est vraiment une projection très personnelle. J'imagine qu'on doit entendre comme dans un coquillage, le corps, le flux du sang, les organes de la mère. Le son doit être sûrement filtré par l'eau aussi. Je ne sais pas à quel point l'eau l'isole et à quel point il entend l'environnement extérieur.

FANNY TESTAS :

Derniers souffles est une installation sonore, mais aussi un projet de recherche avec de la documentation et des outils que vous avez développés, puisque les circuits présents dans l'installation peuvent être utilisés comme des instruments. Je trouve que c'est intéressant aussi car cela chamboule le statut de l'œuvre d'art qui devient ici une œuvre-outil. C'est très représentatif de votre travail de créer des œuvres-outils,

comme des enceintes par exemple avec votre projet *Bruit de fond*, coréalisé avec Jérôme Fino. Créer des outils pour l'usage individuel et collectif. Sonia, tu parlais aussi des ateliers que vous avez faits avec Edouard autour de votre travail et de *Derniers souffles*. Vous allez d'ailleurs faciliter un workshop du 26 février au 1er mars 2025 à l'ENSA Bourges. Vos dispositifs ont vocation à se transmettre, vous avez aussi pour volonté d'apprendre à créer ses propres outils.

SONIA SAROYA :

Oui les circuits de *Derniers souffles* ont beaucoup intéressé des musicien-ne-x-s. Parce qu'il y a la question de la texture du son qui est amenée par le choix des composants et donc forcément ça te permet, musicalement parlant, d'avoir des sonorités de bruits particuliers. Dans le milieu de la musique, le bruit est constamment présent, même dans des productions issues de la pop culture, très commerciale ou à la télé. Il y en a partout autour de nous, de manière constante. Avec Edouard, on aimerait plus développer par la suite la fabrication d'instruments. Et oui, c'est un plaisir de pouvoir partager ça pendant des ateliers, de pouvoir, comme on le disait plus tôt, transmettre des connaissances autour des questions de l'électronique, de la technologie et de leur fonctionnement. Et puis laisser aussi parler la créativité des personnes à travers un médium qu'on prend plaisir à partager.

EDOUARD SUFRIN :

Derniers souffles s'est un peu augmenté au fur et à mesure. Il y a une première version de l'installation avec les trois boîtiers d'urgence dont on a parlé, les haut-parleurs d'usine, qui contiennent des circuits qui génèrent le bruit blanc, amplifié par des enceintes et diffusés en continu. Puis, nous avons développé des circuits manipulables directement. Les publics peuvent jouer avec le bruit blanc dans une expérience plus directe et intime, car le son sort de casques. D'ailleurs, ces casques sont des reliques de l'histoire des techniques et de la communication. Ce sont des casques de radio TSF que nous avons modifiés. Ici les circuits deviennent des instruments, on peut moduler le bruit blanc, monter le volume dans une oreille puis dans l'autre, etc. Ce qui en fait conduit très vite à jouer avec des variations d'amplitude qui vont faire que le son ressemble au son des vagues ou du vent par exemple. C'est une façon de proposer au public une façon plus active de manipuler ce son, pour ensuite entrer dans l'installation.

FANNY TESTAS :

Pour continuer sur l'idée du paradoxe dont tu parlais précédemment Sonia, je pensais aux objets en série, comme les boîtiers, les enceintes, ce sont des objets manufacturés, très connotés. Et vous, vous y intégrez des circuits faits à la main, de l'artisanat.

SONIA SAROYA :

L'idée c'était de ramener, je pense, une notion de précieux à côté de ces objets industriels. Ces objets manufacturés devraient peut-être avoir le même statut que des objets uniques et précieux.

FANNY TESTAS :

Oui on a discuté de ça avec Roxane Marquant, pendant notre entretien, d'être matérialistes, non pas dans un sens de surconsommation mais, plutôt dans une volonté de chérir, de soigner, de prendre soin de ses objets et outils pour en avoir moins, pour pouvoir les garder sur le long terme. Cela fait bien écho à *Derniers souffles* qui raconte l'obsolescence programmée, avec ces vieux composants. D'ailleurs, si vous construisez des instruments, ce sera aussi à partir de vieux composants?

SONIA SAROYA :

Oui! Car produire des circuits avec des puces numériques, encodées. Il y a plein de gens qui le font déjà super bien.

EDOUARD SUFRIN :

Ça peut avoir son intérêt. C'est d'ailleurs ce qu'on utilise pour développer des synthétiseurs à très faible coût. Dernièrement, on a travaillé avec la webradio Station Station pour leurs ateliers de musique avec un groupe de jeunes en situation de handicap d'un Institut Médico Éducatif. Ainsi, nous avons pu fabriquer des synthétiseurs à moins de dix euros. Ça ramène aussi aux questions sur les technologies et la production qu'on se posait avant. Et comme vous parliez du côté artisanal et manufacturé, je pense à la notion d'accessibilité. Les objets sont produits en usine - dans des conditions de production et de travail inacceptables - pour permettre des coûts très faibles et la production de millions d'exemplaires afin d'en favoriser l'accessibilité.

SONIA SAROYA :

Et c'est vrai que l'époque dont on parle avec ces vieux composants électroniques, les années 60, c'est à partir de là que tu commences à avoir une production de masse. Avant les composants étaient produits artisanalement. Finalement, quand on regarde les premiers oscillateurs, c'est du verre qui est soufflé, des pièces qui sont montées à la main. Par exemple, en France les denteliers-ère-x-s - qui avaient perdu leur travail à cause de la délocalisation - ont une gestuelle très fine et sont donc devenus des producteur-ice-x-s de composants et de circuits. On avait travaillé à un moment donné autour d'un vieux téléphone, quand tu ouvres la boîte qui est massive, en bois, tous les câblages sont complètement tissés et tout ça est fait à la main. En fait, c'est très précieux. Les matériaux sont beaux. On est face à un objet de luxe, qui ne répondait pas encore à la recherche de production rapide et de rentabilité. On est encore dans quelque chose de très artisanal, qu'on va perdre complètement par la suite.

EDOUARD SUFRIN :

Et c'est d'ailleurs l'invention du transistor qui fait basculer l'époque des amplis à lampes - qui étaient tous faits à la main - dans de la production de masse. C'est entre les années 60 et 70. Et c'est encore l'époque où si tu voulais acheter un synthétiseur, ça devait coûter le prix d'une voiture. Alors que de nos jours - par la surproduction massive, la miniaturisation et la délocalisation - ça rend les choses plus accessibles. Un synthétiseur, ça doit coûter moins cher à produire qu'un téléphone portable maintenant.

SONIA SAROYA :

En tout cas, ce sont des choses qui sont devenues accessibles à la majeure partie des gens.

EDOUARD SUFRIN :

Accessibles dans les pays occidentaux. Et même sous formes de jouets, en fait. La multiplication de cette production rend les choses accessibles. Ces outils qui étaient réservés à des élites ou à des ingénieurs-e-x-s deviennent accessibles à tous-te-x-s. Donc c'est ça aussi l'intérêt de défendre des pratiques de réappropriation de *Do It Yourself* et d'autonomisation avec les outils.

FANNY TESTAS :

C'est marrant parce que quand je vous écoute, je me dis que vous êtes un peu des archéologues des technologies. Vous fouillez méticuleusement dans le passé et analysez les artefacts d'une civilisation disparue. Vous tentez de comprendre leurs histoires et usages, pour comprendre comment les humain-e-x-s ont vécu.

SONIA SAORYA :

On essaye de comprendre, ce qui s'est passé sur ce temps si court - celui de l'histoire de l'humanité - mais qui pourtant a créé un court circuit inédit et majeur.

FANNY TESTAS :

Et quel est le futur de tout ça ?

EDOUARD SUFRIN :

On parlait avant de la production de masse, de la délocalisation des usines, cela permet aussi de comprendre les enjeux, de mieux comprendre les problèmes géostratégiques qui sont en train de se poser. Et de pouvoir un peu se projeter. Les problèmes liés à la raréfaction et la disparition des ressources, ce n'est pas si lointain, ce sont des situations qui peuvent nous pendre au nez en fait.

FANNY TESTAS :

Oui, ce n'est pas si lointain.

EDOUARD SUFRIN :

Non, tristement. On a commencé *Derniers souffles* au tout début de la période Covid-19. Et en fait il y a eu des pénuries mondiales. Il y avait déjà eu avant des histoires de blocus ou d'embargo sur des composants, mais là, le terme de pénurie de puces électroniques, ça s'est réellement posé en fait. Les problèmes d'approvisionnement de composants pour les consoles de jeux, les voitures, les ordinateurs et téléphones, etc.

Les pénuries ça peut paraître comme de la science-fiction apocalyptique, mais en fait c'est déjà le présent et la réalité.

SONIA SAROYA :

J'ai presque envie de faire la blague, de voir le verre à moitié vide ou à moitié plein. En fait il y a deux possibilités, un changement de paradigmes rapide par rapport à cette surconsommation et à tous les problèmes écologiques. Et la deuxième option, c'est la disparition de l'être humain, qui n'est pas la disparition de la vie. Je refais un pont avec ce que j'avais dit plus tôt, on va se faire noyer par notre propre désir de consommation et de technologie. Et peut-être que le son de la mer sera le dernier. En tout cas, je pense que la volonté de cette installation, ce n'est pas de donner une conclusion à cette situation. L'idée est de se projeter dans ce futur, pour amener les publics à s'intéresser à ces questionnements qui nous habitent et qui nous ont permis déjà, à titre personnel, de nous plonger dans cette histoire. Mettre en forme l'installation, finalement, devient un prétexte à creuser une problématique qui nous intéressait.

EDOUARD SUFRIN :

On peut se dire que c'est le moment de s'alerter, de sonner l'alarme et de faire quelque chose. Ou on peut aussi se dire que de toute façon on va tous-te-x mourir un jour donc autant se détendre.

FANNY TESTAS :

D'ailleurs, en parlant de mort, je voulais aborder le titre de votre installation *Derniers souffles*.

SONIA SAROYA :

C'est à la fois le souffle de ce composant en termes de son, le dernier souffle des composants. Avec les circuits qu'on a fabriqués, on redonne du souffle à un composant qui est considéré comme obsolète. C'est aussi le dernier souffle d'une société qui est au bord de son effondrement. Peut être un souffle aussi de fatigue par rapport à cette situation. Je pense qu'on peut trouver plein d'interprétations différentes.

EDOUARD SUFRIN :

Parce que ces composants ne sont quasiment plus du tout utilisés aujourd'hui. On les a parfois trouvés directement dans des usines, sur des vieux objets abandonnés, dans les poubelles, à la déchetterie ou aux puces. Ou ce sont de vieux composants militaires. Donc c'est un peu le dernier souffle de ces objets là qu'on réanime ou qu'on refait souffler. Mais ça parle aussi, comme tu le disais Sonia, du dernier souffle d'une société en transition techno-industrielle.

FANNY TESTAS :

Je trouve que ce qui est beau aussi, c'est que vous voulez redonner du souffle à cette société qui est en train de s'effondrer. Vous n'avez pas seulement créé une œuvre mais une recherche avec des publications, des ateliers, des présentations, etc, ce qui permet de mettre en avant ces enjeux, d'en parler, d'échanger autour. Cela redonne du souffle, de l'énergie à toutes ces problématiques, parce qu'il faut bien qu'on les mette en avant, qu'on les anime et qu'on les vive pour les comprendre.

SONIA SAROYA :

Oui, je dirais que ce qui est beau à travers tout ça, c'est que finalement, le fait de produire cette installation a mis en place des contextes où il y a eu beaucoup d'échanges, beaucoup de moments joyeux, positifs, notamment dans les ateliers avec des jeunes. On était intervenu dans une classe de lycéen-ne-x-s du Lycée Edouard Branly de Créteil (France), c'était hyper beau ce que ça a produit. Quelque part, si ça peut produire ces liens humains, ces connexions, ces échanges de savoir-faire, tous ces ponts là, on y trouve du sens.

FANNY TESTAS :

Oui j'imagine que cela touche un large public, puisque tout le monde possède des téléphones avec des composants électroniques. On est tous-te-x-s lié-e-x-s par la technologie.

SONIA SAROYA :

Mais tout le monde ne le sait pas forcément.

FANNY TESTAS :

Non mais si vous leur soufflez ces questions-là, ça parle. Vous êtes des souffleur-euses, des passeur-euses. Vous voulez ajouter une dernière chose ?

EDOUARD SUFRIN :

Oui, on nous a dit que grâce aux bruits blancs que nos circuits produisent des personnes arrivent à mieux faire dormir leurs enfants. On est très fier-ère-s de ça. Ces enregistrements sont accessibles sur le site Freesound (<https://freesound.org/people/derniers+souffles/>). C'est un site incroyable, si justement on parle de paysage sonore. C'est une base de données sonores collaborative, sous licence Creative Commons, où les utilisateur-ice-x-s mettent en ligne leurs bibliothèques de captations sonores et on peut les télécharger et les utiliser. C'est une communauté de personnes qui font du field recording, et qui vont enregistrer les oiseaux, les usines, tous types de sons qu'ils partagent.

FANNY TESTAS :

Oui super, merci beaucoup de partager ce site. Je l'adore, je l'utilise beaucoup, je peux y passer des heures, c'est fascinant tous ces sons accessibles. Pour finir, je souhaite vous lire lire cette citation de l'artiste Pali Meursault - tirée de *De l'écoute universelle à l'écoute singulière, Grounds for Possible Music* (2018) - que mon ami Nicolas Jorio m'a envoyée. Peut-être qu'elle fera écho aux lecteur-ice-x-s comme elle fait écho pour moi à votre travail: « Explorer les potentialités d'un instrument ou brancher un micro pour abstraire une portion du réel ne dévoilera aucune vérité absolue ni aucune beauté universelle. Pierre Schaeffer n'a pas oublié de nous dire que l'oreille peut s'adapter à n'importe quoi, et nous savions déjà que la musique de l'un est le bruit de l'autre. Au final, la seule capacité perceptive dont nous pouvons vraiment nous prévaloir est celle d'être – ou non – affecté-e-x-s au moment où les signes (émotions ou connaissances, identités ou étrangetés) émergent à l'intérieur de l'écoute. Ainsi n'y aurait-il rien à découvrir dans les sons sinon les chemins qui nous ont menés jusqu'à eux. Nous revient (à la fois collectivement et pour soi-même) la tâche de mettre en lumière les dispositifs et les dispositions qui ont concourus à tracer ces itinéraires (...). »

EN-
SA
ÉCOLE
NATIONALE
SUPÉRIEURE
D'ART DE
BOURGES /

LA BOX

GALERIE D'ART CONTEMPORAIN

9 rue Édouard Branly - BP 297
18006 Bourges cedex - tél : 06 07 62 63 38
la.box@ensa-bourges.fr - www.ensa-bourges.fr