

ON Y MARCHE AVEC L'OREILLE (L'APPEL DU TERRAIN)

12.10.2019 - 18.01.20

EXPOSITION ASSOCIÉE À LA 15^E BIENNALE DE LYON

SÉBASTIEN CABOUR ET PAULINE DELWAULLE,
JOSÉPHINE KAEPELIN, FLORENT MENG,
LAUREN TORTIL, NICOLAS DAUBANES,
SÉBASTIEN RÉMY, CAO FEI

ENTRETIENS

Le centre d'art contemporain la Villa du Parc à Annemasse (74) fait écho à la 15^e Biennale d'art contemporain de Lyon, « Là où les eaux se mêlent », en présentant une exposition de projets artistiques développés en circuits courts et dans des milieux exogènes à l'art. L'exposition collective « On y marche avec l'oreille » réunit les œuvres de huit artistes, produites en prise directe avec des terrains d'expérimentation variés et d'accès parfois difficile (qu'il s'agisse d'un site naturel, d'un groupe de personnes isolé, d'une entreprise privée, etc.). Le cadre de travail et son ressenti, le partage collectif d'expériences et la perméabilité des pratiques esthétiques et sociétales irriguent les œuvres exposées.

Le titre « On y marche avec l'oreille »¹ est emprunté à Michel Leiris, figure pionnière du rapprochement entre littérature et ethnologie, dont la démarche poétique et critique pose dès les années 1920 la question de la posture subjective de l'observateur dans l'enquête de terrain. Il anticipe, à sa manière très singulière, cette contiguïté des champs de l'art et des sciences humaines, zone grise qui n'a fait que s'élargir depuis, donnant lieu dans les années 1990 à ce qu'Hal Foster a qualifié de tournant ethnographique de l'art². Tout en énonçant ce nouveau paradigme, le critique d'art américain en souligne toutefois les limites, s'interrogeant tant sur la position surplombante de l'enquêteur-artiste, qui demeure, que sur l'effectivité sociale et politique de ces pratiques.

Le cadre de recherche et ses présupposés sont en effet déterminants et nécessitent toujours d'être énoncés : les attentes mêlées des différents acteurs qui prennent part au projet, les conditions concrètes de l'enquête, la participation de personnes sur le terrain et leur engagement dans le processus de création, la restitution plastique et publique du travail sont autant de questions cruciales qu'il convient de poser et de préciser, et dont les modalités font aujourd'hui l'objet de réflexions renouvelées dans le champ de l'art³.

La mise en mouvement par l'écoute que suggère le titre s'envisage doublement : elle renvoie à l'attitude de l'artiste dans la découverte et la perception d'un terrain où s'expriment des voix au sein d'un contexte social spécifique ; elle s'étend aussi à l'expérience et la perception des œuvres dans l'exposition, espaces de traduction et d'écart où s'affirme un enjeu esthétique.

Le parcours dans l'exposition a été pensé depuis un environnement proche et local s'élargissant à des contextes apparemment plus isolés et/ou lointains. Le rez-de-chaussée présente des œuvres produites sur des sites à proximité de la Villa du Parc et qui sont liées aux spécificités socio-économiques de développement de ce territoire, via l'écoute de ses voies alpines (Sébastien Cabour & Pauline Delwaulle), industrielles (Joséphine Kaepelin), et frontalières (Florent Meng). À l'étage, les œuvres résonnent des voix présentes et absentes perçues dans quelques lieux de contrainte, d'isolement et/ou de haute tension sociale dans lesquels les artistes ont résidé : hôpital psychiatrique (Sébastien Rémy), prisons et usine (Nicolas Daubanes) ou encore un site de production industrielle en Chine (Cao Fei). Pour se faire soi-même attentif aux sonorités du terrain, le dispositif acoustique de Lauren Tortil invite à tendre l'oreille dans l'espace d'exposition tout autant que dans l'espace public.

Garance Chabert, curatrice

¹ « Marrons sculptés pour Miro » dans *Mots sans mémoire*, 1969, Editions Gallimard

² Hal Foster, « The Artist as Ethnographer ? », 1995, in https://monoskop.org/images/8/87/Foster_Hal_1995_The_Artist_as_Ethnographer.pdf

³ Voir à ce propos le livre *Co-création* (Céline Poulin / Marie Preston dir.), CAC Brétigny et Editions Empire, 2019.

Le terrain d'enquête sur lequel vous avez travaillé/dans lequel vous avez résidé a-t-il été choisi par vous ou par quelqu'un d'extérieur ? S'il a été choisi par vous, comment avez-vous monté le projet ? Si quelqu'un d'extérieur, pourquoi avez-vous accepté ?

LT : J'ai choisi moi-même mon terrain d'enquête mais il m'a été refusé. En 2016, j'ai porté un vif intérêt aux révélations d'Edward Snowden au sujet des écoutes illégales de la NSA et à la surveillance de masse. Ses révélations et des débats publics se sont rapidement déplacés en France et en Europe avec la découverte du projet Echelon et Frenchelon, la loi française relative au renseignement promulguée le 24 juillet 2015, les prédictions du juge Marc Trévidic, et les attentats à Paris, Nice, Manchester, Berlin, Barcelone, etc. Ces débats publics m'ont incité à focaliser ma recherche sur les dispositifs militaires de surveillance de nos gouvernements : les « grandes oreilles ». Dispositifs ambigus et fascinants, oscillant entre leur capacité à anticiper le danger à venir pour les populations, et leur faculté à surveiller clandestinement le plus grand nombre, mettant à mal la vie privée. Je me suis très vite tournée vers des organismes nationaux sous tutelle du Ministère de La Défense pour avoir accès à des archives militaires mais cette demande m'a été refusée. Mon territoire de recherche, m'ont-ils écrit en 2016, « concerne de nombreuses infrastructures toujours opérantes aujourd'hui et pour beaucoup classées secret défense. » Ils précisaient que la documentation en leur possession était « soit trop ancienne, soit non communicable aux civils. »

De fait, j'en suis venue à enquêter sur les dispositifs qui avaient précédés : des dispositifs mal connus et désuets, mais qui cependant entretiennent de nombreuses similitudes avec les actuels. Ce sont finalement ces interdictions qui ont redéfini mon terrain d'investigation : celui d'enquêter sur des zones d'ombres du passé pour mieux comprendre le présent. Pour monter un tel projet, il était alors essentiel pour moi de trouver un lieu de travail et des fonds financiers pour permettre ma relative autonomie. J'ai alors sollicité des structures culturelles publiques telles que la Cité internationale des Arts pour bénéficier d'un atelier et des subventions publiques – les Ateliers Médicis entre autres – pour me permettre de réaliser cette recherche et couvrir mes déplacements. C'est avec ces appuis, qui crédibilisaient mon projet, que j'ai pu par la suite entrer en contact avec d'autres structures ne dépendant pas de la culture.

J'ai sous-titré cette exposition «l'appel du terrain». Avez-vous l'impression que le terrain vous appelle ? Est-ce que vous avez besoin d'être en prise dans votre vie/travail d'artiste avec un terrain d'action hors de l'atelier/du contexte artistique ? Est-ce systématique et constitutif du travail ou pas ?

LT : Si le terrain d'action est le lieu hors de l'atelier, alors oui, sans aucune hésitation, le terrain m'appelle. Si le terrain peut devenir mon atelier c'est encore mieux. Par contre, je ne perçois jamais ce terrain comme un lieu hors du contexte artistique. « Hors » signifierait « en-dehors de ». Cela induirait la co-présence de

deux espaces distincts, la rupture physique entre un dedans et un dehors. Il s'agit plutôt pour moi du contexte artistique qui se déplace hors du lieu qui lui est institutionnellement attribué, un contexte artistique qui s'élargit à l'espace public, voire semi-public. Pour reformuler, il s'agirait plutôt d'être en prise artistiquement avec un terrain, c'est-à-dire proposer une expérience esthétique à vocation communicative et sociale, via un terrain choisi par l'artiste. Dans ce cas-là, oui, cette démarche – sans être systématique – devient constitutive de mon travail.

Avez-vous des méthodes de travail spécifiques sur le terrain ? Comment procédez-vous (recherche, entretiens etc.) ? Concrètement comment avez-vous mené ce travail (temps, organisation etc.) ?

LT : J'adorerais avoir la rigueur de définir une méthode de travail et de m'y tenir mais ce n'est pas le cas. Chaque projet, en fonction du terrain de recherche que je choisis, détermine son procédé d'investigation. En l'occurrence, pour le projet dont j'ai parlé précédemment qui s'intitule aujourd'hui *Une généalogie des grandes oreilles*, le terrain en question n'était pas un lieu physique distinct mais une constellation de lieux qui au premier abord n'entretenaient pas de liens entre eux. Vouloir comprendre ce qui a précédé les « grandes oreilles », les inventions et mutations techniques qui nous ont mené à aujourd'hui, a nécessité d'entrer en discussion avec plusieurs structures : militaires, médicales, scientifiques, voire touristiques, etc.

S'en est suivi pendant deux ans, une série de voyages pour aller consulter des archives, découvrir les sites, appareils et instruments (à Nantes, à Syracuse en Sicile, à Dungeness en Angleterre, etc.) qui me semblaient essentiels à la compréhension des dispositifs actuels. Je me suis bien évidemment entretenue avec une multitude de spécialistes à leur sujet, et j'ai accumulé de la documentation, du savoir. J'ai capté des enregistrements sonores de sites visités, et pris des clichés photographiques de chacun d'entre eux dans le but de les recenser. En parallèle de cette enquête sur le terrain, j'ai commencé à accumuler une énorme quantité d'images en lien avec mon sujet – toujours motivée par cette figure de l'Homme aux aguets, augmenté de prothèses auditives pour mieux se protéger. L'Homme qui – à l'instar de Jonathan Sterne et des Sound Studies – pratique une écoute dite médiate. Que ce soit par le web, des livres, des journaux, sur des data bases en ligne, etc., j'ai compilé toutes ces images, sans tenir compte de leur différentes natures (peintures, extraits de film, dessins techniques, archives photographiques, etc.) et sans savoir comment les exploiter.

Etes-vous d'accord sur l'idée que l'écoute est constitutive d'un travail artistique mené sur le terrain - alors que traditionnellement on dirait plutôt que l'artiste « porte son regard sur » ?

LT : Au premier abord, je répondrais oui. Mais en regard de mon projet, je ne crois pas avoir réussi « à porter mon écoute » sur des hommes à l'écoute. Dans le cas de cette recherche sur le terrain, majoritairement iconographique, j'ai plutôt opté pour « porter mon regard sur l'écoute », j'ai « regardé écouter ». Ça me rappelle

une note que Duchamp a écrit : « On peut regarder voir ; on ne peut pas entendre entendre ». Note qu'il a repris trente ans plus tard : « On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc... ». Je ne ferme pas la porte.

Avez-vous l'impression de faire un travail d'historien.ne ? D'enquêteur.trice ? De sociologue ? Comment qualifieriez-vous ce travail dans un contexte social/économique autre que celui de l'art ?

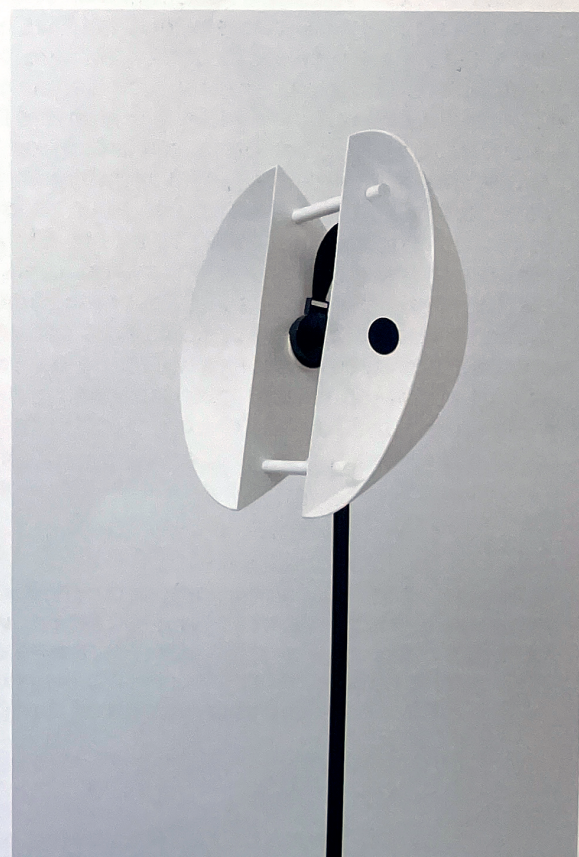
LT : Je dirais celui d'enquêtrice. Une enquêtrice indépendante qui mène une recherche artistiquement. Une recherche qui repose sur l'art d'articuler des lieux qui ne communiquent pas entre eux pour leur proposer un territoire commun.

Comment se passe la greffe entre votre travail et le terrain étudié ? Comment envisagez-vous la création d'une œuvre/exposition sur ce projet ? Est-ce un second temps distinct du premier ? Est-ce pensé collectivement ? Comment se fait le travail d'appropriation/de traduction ?

LT : Depuis que j'ai commencé cette recherche, plusieurs œuvres sont apparues au fur et à mesure, conjointement, en lien direct avec elle. Chaque nouvelle trouvaille motivait la création d'une œuvre. *Remaining Observant*, la pièce présentée dans l'exposition, en est un bon exemple. Cette œuvre fait référence à une image pour laquelle j'ai beaucoup d'affection qui est déjà apparue en 2013 dans mon travail, puis qui ressurgit à nouveau dans l'édition *Une généalogie des grandes oreilles*. Il s'agit du portrait photographié d'un opérateur hollandais de la compagnie Waalsdorp dans les années 30, coiffé d'un casque futuriste composé de deux grandes coquilles blanches de part et d'autre de sa tête, telles deux grandes oreilles. Son regard est tourné vers le ciel, il semble pensif, il est à l'écoute. Initialement inventé dans les années 30, ce casque permettait – par la forme de ces coquilles – de détecter à l'avance des bombardiers ennemis et d'anticiper de potentielles attaques.

Dans le cadre d'une invitation qui m'a été faite de participer en 2017 à la Biennale d'architecture de Sao Paulo, j'ai décidé de rééditer ce casque pour organiser des marches sonores collectives dans la ville. Avec ce projet de marche sonore augmentée d'un casque, ce n'est pas tant l'objet qui m'importe que l'expérience d'écoute qu'il propose. En effet, ce casque permet à l'auditeur de vivre une toute autre perception stéréophonique du paysage sonore qui l'environne. Il amplifie et isole des sons éloignés, plutôt ténus et aigus, que l'on n'entendrait pas en temps normal. L'expérience de la marche permet une traversée de la ville où la spatialisation des sons est redistribuée au profit des plus faibles. D'une certaine manière, j'invite le spectateur-auditeur, en participant à ces marches, à réactiver une modalité d'écoute historique qui n'existe plus. En déplaçant son usage du territoire militaire à celui de la ville, il s'agit d'être en alerte de notre environnement sonore. Comme l'a formulé Murray Schaeffer (l'inventeur du terme *Soundscape*), nos villes sont plus bruyantes qu'elles ne l'ont jamais été dans le passé. Notre environnement sonore a changé depuis le siècle dernier avec la révolution industrielle puis électronique qui a suivi. Aujourd'hui, nos villes

sont composées d'une surabondance de sons qui témoignent de notre activité humaine : le bruit des engins de construction, celui des moyens de transports, celui du flux de personnes etc. Il ne s'agit donc pas de reproduire l'objet et par conséquent de reproduire l'usage qui en était fait, mais de reproduire l'objet pour reproduire une expérience sonore: une sorte d'auscultation de la ville. Il s'agit plutôt de déplacer sa fonction d'un contexte à un autre, d'en détourner son usage à des fins que je qualifierais de musicales.



« Remaining observant », 2017, 7 casques acoustiques imprimés en 3D et pieds de micros, dimensions variables