

Son sauvage — Stéphane Thidet

Récit échoïque

Wild Sound — Stéphane Thidet
Echoic Narrative

pierre baumann — Les Objets Libres, avril / April 2016

FRANÇAIS	ENGLISH
<p>« Un son qui soit le silence des étoiles, un son qui habite le sens, le serve, le sublime ». <i>Eliane Radigue, Le son et le sens.</i></p>	<p><i>"A sound that is the silence of the stars, a sound that inhabits sense, serves it, sublimates it."</i> <i>Eliane Radigue, Le son et le sens.</i></p>
RÉCIT	NARRATIVE

Le récit joue dans le dispositif même d'exposition comme une narration qui se construit sur les œuvres du fait de leur montage. Les œuvres ont la faculté de monter, elles-aussi, leurs propres récits. Il y a un continuum inabouti dans le rapport entre ce qui constitue l'organe de l'œuvre, son aptitude au récit et le récit lui-même qui se construit autour de son exposition. Qu'est-ce qui motive le récit, qu'est-ce qui donne envie de narrer ? Peut-être simplement l'exception de ce qui s'est éloigné et qu'on ne voit plus en entier sur scène (car loin, passé, voire à venir) et qui intéresse le narrateur. Cette chose ne doit pas être perdue, il faut la raconter, il faut la documenter, prouver son existence par le témoignage, mais évidemment le témoignage porte en lui sa valeur nécessairement mensongère : j'ai beau dire c'était comme ça, cette déclaration nominaliste douteuse n'est pas ce « ça ». Je n'en ai que le son, la voix, le texte, le geste, mais aussi l'image ou la forme évasive et l'imagination pour faire le reste. La force du récit se tapit nécessairement derrière sa portée elliptique et réduite, tout comme la force d'une carte tient dans sa capacité à changer d'échelle (une carte à échelle 1 est inutile). En supposant qu'un dispositif artistique n'est pas là pour raconter une histoire (un storytelling) évolutive et continue, mais pour être ce qu'il est, parfaitement démonté et remanié, analytique et critique, le récit pourrait être l'archétype d'un schéma narratif qui fonctionne par montage, assemblage et par collage de fragments qui, comme dirait Godard, « fait voir ». Le récit se devrait d'être profondément discontinu et indépendant. En musique, le récit (1671) est aussi « ce qui est chanté par une voix seule », ou « par un instrument seul » (1705). Le récit est sonore. Ainsi, tout récit a sa structure, ses rythmes, ses timbres.

Sa discontinuité, sa propension à apparaître dès qu'on assemble deux choses, deux mots, un mot et une forme, trois mots, quatre choses, etc. — toutes les combinaisons sont possibles —, peut aussi produire des nuages de fumée, des constructions compliquées pleines de sous-entendus ; et on se perd. On s'intéressera ici à une forme courte qui se rapproche de celle de Barthes.

Narrative plays within the very device of exhibition like a narration that constructs itself upon the works through their montage. The works themselves have the faculty of mounting their own narratives. There is an unfinished continuum in the relationship between what constitutes the organ of the work — its aptitude for narrative — and the narrative that constructs itself around its exhibition. What motivates narrative, what gives the desire to narrate? Perhaps simply the exception of what has moved away and can no longer be seen whole on the stage (because distant, past, or yet to come) and which interests the narrator. This thing must not be lost; it must be recounted, documented, its existence proved by testimony — but obviously testimony carries within it its necessarily mendacious value: I may well say it was like that, but this dubious nominalist declaration is not that 'that'. I have only the sound, the voice, the text, the gesture — but also the image or the evasive form and the imagination to do the rest. The force of narrative necessarily lurks behind its elliptical and reduced reach, just as the force of a map lies in its capacity to change scale (a 1:1 map is useless). Assuming that an artistic device is not there to tell an evolving, continuous story (a storytelling), but to be what it is — perfectly dismantled and reworked, analytical and critical — narrative could be the archetype of a narrative schema that functions through montage, assemblage and collage of fragments that, as Godard would say, 'makes visible'. Narrative should be profoundly discontinuous and independent. In music, récit (1671) also means 'what is sung by a single voice', or 'by a single instrument' (1705). Narrative is sonic. Thus, every narrative has its structure, its rhythms, its timbres.

Its discontinuity — its propensity to appear as soon as one assembles two things, two words, a word and a form, three words, four things, etc. (all combinations are possible) — can also produce clouds of smoke, complicated constructions full of innuendo; and one gets lost. We will focus here on a short form that approaches that of Barthes.

« Mon problème, écrit-il au début de La Préparation du roman : passer de la Notation (du présent) au Roman, d'une forme brève, fragmentée (les « notes ») à une forme longue, continue -> donc la décision de m'occuper un peu du haïku pour ensuite m'occuper du roman est moins paradoxale qu'il n'y paraît. Haïku = forme exemplaire de la Notation du Présent = acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui note (marque, cerne, glorifie : dote d'une fama) un élément ténu de la vie « réelle », présente, concomitante. »

Un an et un mois plus tard, en février 1980, Barthes finit son cours par la simplicité et aimerait en faire un véritable principe esthétique. On se rangera dans les pas de Barthes. Alors voici un haïku qui pourrait faire écho à l'image présente à ses côtés, un vidéogramme d'une courte vidéo (haïku sculptural) de Stéphane Thidet intitulée Soleils :

Jeux de mouches
Sur le bâton d'encre, Printemps,
Rayons de soleil.
(Meisetsu, Coyaud)

Aussi qu'est-ce qui permet de réduire le récit ? Qu'est-ce qui permet de redonner sens à chaque mot, de revenir à un langage premier ? Qu'est-ce qui permet d'enraciner ce qui s'organise désormais ici en un lieu puis là-bas en d'autres lieux, matériels, textuels, oraux ou numériques ? Enfin, qu'est-ce qui fait que ce récit ne donne plus seulement à voir des œuvres qu'on expérimente, mais aussi des artistes qui partagent la solitude de leurs expériences, leurs observations et leurs déplacements dans un temps qui s'étire au-delà des limites de l'exposition ?

'My problem,' he writes at the beginning of The Preparation of the Novel: 'to pass from Notation (of the present) to the Novel, from a brief, fragmented form (the "notes") to a long, continuous form -> so the decision to occupy myself a little with the haiku and then with the novel is less paradoxical than it appears. Haiku = exemplary form of Notation of the Present = minimal act of enunciation, ultra-brief form, atom of sentence that notes (marks, circumscribes, glorifies: endows with a fama) a tenuous element of "real" life, present, concomitant.'

A year and a month later, in February 1980, Barthes ends his course with simplicity and would like to make it a genuine aesthetic principle. We shall follow in Barthes's footsteps. Here then is a haiku that might echo the image at its side — a videogram of a short video (sculptural haiku) by Stéphane Thidet entitled Soleils:

Games of flies
On the ink stick, Spring,
Rays of sunlight.
(Meisetsu, Coyaud)

So what allows narrative to be reduced? What allows meaning to be restored to each word, a return to a primary language? What allows what is now organised here in one place and then there in other places — material, textual, oral or digital — to be rooted? Finally, what makes it that this narrative no longer gives only works to be experienced to see, but also artists who share the solitude of their experiences, their observations and their movements in a time that stretches beyond the limits of the exhibition?

Il y aurait en quelque sorte une trame narrative à deux niveaux qui, pour l'une, constitue le corps principal du récit et cherche sa condensation (haïku) et, pour l'autre, engage une autre forme d'écriture, elle aussi distancée, qui pourrait s'apparenter à des didascalies (récits analytiques et contextuels). On a là deux typologies d'écritures fragmentaires qui, accompagnées d'images à la croisée du haïku et de la didascalie, se posent la question de leur rapport, du rapport qu'elles entretiennent avec l'objet d'art et du mode de narration autonome qu'emporte avec lui cet objet d'art. Aussi, l'histoire de cet objet négocie sa durée : elle traite avec sa forme brève au cœur d'une forme longue. La forme longue (le Roman) ne résulte pas d'une forme brève (le Haïku). Il n'y a pas rapport de continuité par succession (l'un puis l'autre), mais rapport de continuité sinusoïdale où les formes brèves seraient métaphoriquement les crêtes de la forme longue.

Voilà l'hypothèse : s'attacher à un mode de construction du récit qui oscille entre forme brève et forme longue et voir comment, à partir d'un exemple, cette double expression du langage constitue aussi le moteur de l'élargissement des repères de l'objet d'art : au-delà de ce qu'il est, vers son exposition et plus encore ce qu'il est au-delà de son exposition, et en amont vers son processus de génération.

L'idée sous-entend qu'il y aurait une forme de polarité entre une simplicité fondamentale (sauvage ?) et une technicité déployée (labile et volubile).

There would be in a way a two-level narrative framework: one that constitutes the main body of the narrative and seeks its condensation (haiku), and the other that engages another form of writing, also distanced, which could be likened to stage directions (analytical and contextual narratives). Here we have two typologies of fragmentary writing which, accompanied by images at the crossroads of haiku and stage direction, raise the question of their relationship — the relationship they maintain with the art object and the autonomous mode of narration the art object carries with it. Moreover, the history of this object negotiates its duration: it deals with its brief form at the heart of a long form. The long form (the Novel) does not result from a brief form (the Haiku). There is no relationship of continuity by succession (one then the other), but a sinusoidal continuity in which brief forms would be metaphorically the crests of the long form.

Here is the hypothesis: to attend to a mode of constructing the narrative that oscillates between brief form and long form, and to see how — from one example — this double expression of language also constitutes the motor of enlarging the reference points of the art object: beyond what it is, toward its exhibition and still further what it is beyond its exhibition, and upstream toward its process of generation.

The idea implies that there would be a form of polarity between a fundamental simplicity (wild?) and a deployed technicity (labile and voluble).

FROM WALDEN TO SPACE CHAPTER II / THE HUT

FROM WALDEN TO SPACE CHAPTER II / THE HUT

**vol mental le son du bois
capturer un copeau de présent
économie Walden**

*mental flight the sound of wood
capture a shaving of the present
Walden economy*

En 2015, Stéphane Thidet, dont le travail basé sur des gestes simples oscille souvent entre émerveillement et mélancolie de l'inéluctable usure des choses, a produit une pièce intitulée *From Walden to Space* (chapter II / The Hut). Elle fut présentée à New York dans le cadre de *La nuit de la philosophie* puis à *Pioneers Works* en avril, ensuite au *Domaine de Chamarande* en France, de juin à novembre, ainsi qu'à la galerie *Laurence Bernard* à Genève dans le cadre d'une exposition monographique à l'automne, intitulée *Excepté le soleil*. Il existe deux versions de cette œuvre composite.

In 2015, Stéphane Thidet — whose work, based on simple gestures, often oscillates between wonder and the melancholy of the inescapable wear of things — produced a piece titled *From Walden to Space* (chapter II / The Hut). It was presented in New York as part of *La nuit de la philosophie* and then at *Pioneers Works* in April, then at the *Domaine de Chamarande* in France from June to November, and at the *Galerie Laurence Bernard* in Geneva as part of a solo exhibition in autumn, titled *Excepté le soleil*. There are two versions of this composite work.

Cette pièce est le deuxième chapitre d'une trilogie qui avait débuté par l'édition d'un disque vinyle, produit en 2014 par le label *Optical Sound*, la *Librairie du Palais de Tokyo* et la *Galerie Aline Vidal*. Elle est conçue comme une sculpture sonore habitable, posée au milieu de l'espace (de la galerie), immobile, dont l'architecture est une réplique simplifiée, construite en bois brut de sciage, du douglas et du red cedar, « à la manière de la cabane de Walden », de la capsule *Mercury 7*. Elle contient un tableau de commande constitué d'un ensemble de synthétiseurs analogiques modulaires qui permettent à l'artiste de réaliser une performance sonore de neuf heures.

This piece is the second chapter of a trilogy that had begun with the release of a vinyl record, produced in 2014 by the label *Optical Sound*, the *Palais de Tokyo* bookshop and the *Galerie Aline Vidal*. It is conceived as a habitable sound sculpture, placed in the middle of the (gallery) space, motionless, whose architecture is a simplified replica, built in rough-sawn wood — douglas fir and red cedar — 'in the manner of the Walden cabin', of the *Mercury 7* capsule. It contains a control panel consisting of a set of modular analogue synthesisers that allow the artist to perform a nine-hour sound performance.

MERCURY

MERCURY

trois minutes d'apesanteur
parabole des corps
contre la certitude du faux (fictio legis)

three minutes of weightlessness
parable of bodies
against the certainty of the false (fictio legis)

La capsule Mercury fut conçue en 1958 dans le cadre du programme de conquête de l'espace de la Nasa dont la finalité était d'envoyer un homme dans l'espace. Entre 1958 et 1963, la Nasa lança 19 vols sans astronaute et 6 habités. Le premier américain à partir dans l'espace fut Alan Shepard dont le vol Mercury-Redstone 3 dura 15 minutes et 22 secondes, dont seulement 3 minutes d'apesanteur, le 5 mai 1961, soit 23 jours après le russe Youri Gagarine. La navette est de taille réduite, pèse 1,5 tonne pour à peine 1,7 m³ d'habitabilité. Elle laisse juste la place au pilote d'accéder à son tableau de commandes.

Thidet fabrique un document qui combine un dessin de la capsule et la page de frontispice du livre de Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*. Mercury y apparaît comme une cabane de l'espace dont le rôle n'est pas l'expédition scientifique, mais une conquête humaine à fort pouvoir symbolique vers des territoires encore inexplorés.

Mercury, c'est l'histoire dystopique (utopie négative) d'un homme seul habité par les sons de ses doutes, par ceux de son habitacle et par ceux insondables de l'espace, qui s'arrache à la terre, donne sa vie et des années pour trois minutes d'apesanteur, avant de retomber en mer.

WALDEN OU LA VIE DANS LES BOIS

**le temps remonté
compter les haricots
pour « sortir de l'ornière sociale »**

The Mercury capsule was designed in 1958 as part of NASA's space conquest programme, whose aim was to send a man into space. Between 1958 and 1963, NASA launched 19 unmanned flights and 6 crewed ones. The first American to go into space was Alan Shepard, whose Mercury-Redstone 3 flight lasted 15 minutes and 22 seconds — including only 3 minutes of weightlessness — on 5 May 1961, 23 days after the Russian Yuri Gagarin. The shuttle is small, weighing 1.5 tonnes for barely 1.7 m³ of habitable space, leaving just enough room for the pilot to access his control panel.

Thidet creates a document combining a drawing of the capsule and the frontispiece page of Thoreau's book *Walden, or Life in the Woods*. Mercury appears there as a space cabin whose role is not scientific expedition but a human conquest of great symbolic power toward still-unexplored territories.

Mercury is the dystopian story (negative utopia) of a solitary man inhabited by the sounds of his doubts, those of his capsule, and the unfathomable sounds of space — who wrenches himself from the earth, gives his life and years for three minutes of weightlessness, before falling back into the sea.

WALDEN; OR, LIFE IN THE WOODS

*time rewind
counting the beans
to 'escape the social rut'*

Le livre d'Henry David Thoreau constitue la seconde source d'inspiration de la pièce de Thidet. *Walden* ou la vie dans les bois est à lire comme une robinsonnade rousseauiste. L'ouvrage qui fait figure de manifeste écologique résulte d'une expérience de vie de 2 ans, 2 mois et 2 jours basée sur l'isolement et la solitude. Entre 1845 et 1847, Henry David Thoreau séjourne au bord de l'Étang de Walden dans un bois du Massachusetts appartenant à son ami Ralph Waldo. Il y construit une cabane sommaire de 13 m² pour vivre seul en parfaite harmonie avec la nature. Il cultive ses haricots, tente de subvenir à ses besoins avec une économie financière réduite, mange végétarien (ou presque), observe des heures et des jours entiers la nature, les fonds de son étang, marche plusieurs heures par jour et arpente son territoire. Il vit au rythme de la nature et consigne ses observations, ses états d'âme et ses conclusions philosophiques dans un journal de plus de 2700 pages.

Walden agirait comme un catalyseur destiné à concentrer les attentions sur des quantités négligées, associé à l'idée que l'aventure se joue au fond d'un bois, dans l'interstice des espaces civilisés. Par extension, Walden permettrait d'aller chercher le primat de la pensée artistique dans les tiers-espaces low tech de l'économie productiviste de l'art à partir d'une résistance passive.

En réalité, la cabane de Walden était à un mile de la petite ville de Concord où Thoreau se rendait chaque jour pour y retrouver ses amis. Aucune contrée lointaine et inaccessible à l'horizon physique. L'isolement est relatif, mis en fiction par le récit, mais l'état sauvage, « the wild », est au cœur de la forêt. Michel Granger reprend l'expression de Thoreau, parle de « voyage immobile », en cela que la vie sauvage est sous chaque pas — formule reprise également par Thidet pour situer son exposition de Genève.

SOLITUDE

Henry David Thoreau's book constitutes the second source of inspiration for Thidet's piece. *Walden, or Life in the Woods* is to be read as a Rousseauist robinsonade. The work, which serves as an ecological manifesto, results from a life experience of 2 years, 2 months and 2 days based on isolation and solitude. Between 1845 and 1847, Henry David Thoreau stayed at the edge of Walden Pond in a wood in Massachusetts belonging to his friend Ralph Waldo. There he built a rudimentary 13 m² cabin to live alone in perfect harmony with nature. He cultivated his beans, attempted to meet his needs with a minimal financial economy, ate vegetarian (or nearly so), observed nature and the bottom of his pond for hours and whole days, walked several hours a day and surveyed his territory. He lived in rhythm with nature and recorded his observations, moods and philosophical conclusions in a journal of more than 2700 pages.

Walden would act as a catalyst designed to focus attention on neglected quantities, associated with the idea that adventure is played out at the bottom of a wood, in the interstice of civilised spaces. By extension, Walden would allow one to seek the primacy of artistic thought in the low-tech third-spaces of art's productivist economy through passive resistance.

In reality, the Walden cabin was a mile from the small town of Concord, which Thoreau visited every day to see his friends. No distant and inaccessible land on the physical horizon. Isolation is relative, put into fiction by the narrative, but the wild state — 'the wild' — is at the heart of the forest. Michel Granger takes up Thoreau's expression, speaks of 'immobile journey', in that wild life is under every step — a formula also taken up by Thidet to frame his Geneva exhibition.

SOLITUDE

**le bois pétrifié
des branches dormantes
sous la glace cristalline**

*petrified wood
of sleeping branches
beneath crystalline ice*

**et le soir froid
la course sonore
des bulles d'air prisonnières**

*and cold evening
the sonic race
of imprisoned air bubbles*

**craquements de glace
les joncs gelés cassent comme le verre
au passage des pas glissants.**

*ice cracklings
frozen reeds break like glass
under the passage of sliding steps.*

La cabane, la table de l'écrivain, constituent l'enveloppe matérielle du philosophe. Plus que cela, Thidet fait de la figure de la cabane, en passant par Mercury, un objet métaphorique complexe, cristallisation fondamentale, architecture de pensée, solitaire et mélancolique à l'instar du polyèdre de Dürer. Objet philosophique posé au bord de l'eau qui fonctionne comme une clé de lecture : regarder, mesurer, écouter, simplement, longuement et lentement. Forger des concepts.

The cabin, the writer's table, constitute the material envelope of the philosopher. More than that, Thidet makes of the figure of the cabin — passing through Mercury — a complex metaphorical object, a fundamental crystallisation, an architecture of thought, solitary and melancholic like Dürer's polyhedron. A philosophical object placed at the water's edge that functions as a reading key: to look, measure, listen, simply, at length and slowly. To forge concepts.

Ainsi, poser une capsule spatiale en bois au centre d'une galerie n'est pas, n'est surtout pas, que poser une forme sculpturale à contempler. La navette est un objet mental. Il doit y avoir dedans un homme seul. Walden et Mercury, « c'est l'histoire de deux hommes seuls » souligne Thidet. Ces deux hommes seuls croient qu'ils sont seuls au monde, protégés dans leur habitacle et isolés au plus profond des entrailles de la nature (terrestre et stellaire). Ces deux hommes seuls croient en leur propre histoire et From Walden to Space crée une trajectoire narrative orbitale fort simple entre la cabane au fond du jardin et la croyance d'un voyage lointain qui relève de la métaphysique.

Thus, placing a wooden space capsule at the centre of a gallery is not — above all not — merely placing a sculptural form to be contemplated. The shuttle is a mental object. There must be a solitary man inside it. Walden and Mercury: 'it's the story of two solitary men,' Thidet emphasises. These two solitary men believe they are alone in the world, protected in their capsule and isolated at the deepest point of the entrails of nature (terrestrial and stellar). These two solitary men believe in their own story, and From Walden to Space creates a simple orbital narrative trajectory between the cabin at the bottom of the garden and the belief in a distant journey that is metaphysical in nature.

**mélancolie d'un polyèdre de pensée
écharde de bois
copeaux de temps**

*melancholy of a polyhedron of thought
wood splinters
shavings of time*

**le sentiment fugace de l'isolement
sous l'œil curieux du spectateur
jouer au lointain pour écouter ses profondeurs**

*the fleeting feeling of isolation
under the curious eye of the spectator
playing at distance to hear one's depths*

BRICOLAGE ET SON SAUVAGE

BRICOLAGE AND WILD SOUND

pensée nomade

nomadic thought

Construire opportunément avec les moyens du bord, prendre ce qui tombe sous la main, dévier sa trajectoire comme le fait un cheval au galop en fonction des obstacles, rebondir comme une boule de billard, œuvrer de ses mains, déplacer la fonction du matériau — voilà en substance comment le bricolage est défini par Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage*.

La pièce de Stéphane Thidet s'appuie sur une réplique bricolée et schématique de Mercury. C'est un re-enactment du modèle de la Nasa à la manière de Thoreau qui ne se joue pas seulement dans la forme elle-même, mais aussi dans le processus d'introspection. Shepard avait attendu 5 heures à l'horizontal dans sa capsule avant de décoller. Thidet passe neuf heures dans sa capsule pour jouer. À cela s'ajoute un déplacement du récit du fait d'un retour au low tech (capsule clouée avec quelques planches de bois brutes) qui prend appui sur une conversion géométrique simple via un logiciel de modélisation architecturale (Sketchup), ce qui facilite ensuite la construction en bois.

Dans l'habitacle, Thidet a installé un synthétiseur modulaire analogique construit à partir d'un module Maths de Makenoise à fonctions multiples (qui notamment peut être utilisé comme oscillateur) qui pilote trois autres modules : un Grendel Drone Commander, 2 CIAT-Lonbarde (un cocoquantus 2 et un Plumbutter 2), auquel s'ajoutent un lecteur MP3 à lecture aléatoire Velleman (K8095) et un minuteur à impulsion Velleman (VM188). C'est le cœur du projet, ce qui justifie la forme elle-même.

Ce synthétiseur produit ses propres sons et permet d'incorporer des enregistrements sonores produits par de petits instruments bricolés tels qu'une boîte à musique pour enfant à cartons perforés produite en Allemagne de l'Est, un senza ou une planche à élastique, auxquels viennent s'ajouter des lectures du livre de Thoreau générées par un logiciel de lecture pour malvoyants.

Building opportunely with available means, taking what comes to hand, swerving one's trajectory as a galloping horse does in response to obstacles, bouncing like a billiard ball, working with one's hands, displacing the function of the material — this is in substance how bricolage is defined by Lévi-Strauss in *La Pensée Sauvage*.

Stéphane Thidet's piece draws on a makeshift and schematic replica of Mercury. It is a re-enactment of the NASA model in the manner of Thoreau that plays out not only in the form itself but also in the process of introspection. Shepard had waited 5 hours lying horizontally in his capsule before launching. Thidet spends nine hours in his capsule to play. To this is added a displacement of the narrative through a return to low tech (a capsule nailed together with a few rough planks of wood) that draws on a simple geometric conversion via architectural modelling software (Sketchup), which then facilitates the wood construction.

Inside the capsule, Thidet has installed an analogue modular synthesiser built from a Makenoise Maths multi-function module (which can notably be used as an oscillator) that drives three other modules: a Grendel Drone Commander, 2 CIAT-Lonbarde units (a cocoquantus 2 and a Plumbutter 2), to which are added a Velleman random-play MP3 reader (K8095) and a Velleman pulse timer (VM188). This is the heart of the project — what justifies the form itself.

This synthesiser produces its own sounds and allows the incorporation of sonic recordings produced by small makeshift instruments such as a children's perforated-card music box made in East Germany, a senza or a rubber-band board, to which are added readings of Thoreau's book generated by a text-to-speech accessibility program.

**son sauvage
animal**

*wild sound
animal*

LENTEURS

SLOWNESSES

ralentissement
récupération vitale de son temps
solitude musique de contingence
sensibilité infime
minimalisme

En cela qu'on assiste à une expérience sculpturale du son, *From Walden to Space* peut être rapproché de la musique bruitiste de Luigi Russolo (*Réveil d'une ville*, 1913) réalisée avec ses *Intona rumori* (« Joueurs de bruits »). Par ailleurs, Stéphane Thidet se dit être particulièrement marqué par l'œuvre d'Eliane Radigue et de sa *Trilogie de la mort* (1998) en particulier, opus en trois volets d'environ une heure chacun.

Eliane Radigue, artiste majeure de la musique électronique, part en 1970 séjourner à New York et fait la découverte du synthétiseur mythique Buchla construit par Donald Buchla pour Morton Subotnick, puis du ARP 2500 (construit par Alan R. Pearlman), qui entre 1970 et 2000 sera son outil de travail. « ARP 2500 était un instrument très précieux qui permettait de travailler le son de l'intérieur » explique Radigue. Pour Radigue, la recherche a commencé par un lent travail de découverte des potentiels sonores de l'instrument pour peu à peu mettre de côté l'accessoire au profit de toutes petites choses. Ce minimalisme radical, cette autre écologie sonore après celle que décrit Thoreau dans son chapitre sur les Bruits, fait l'éloge de la lenteur, de l'allongement extrême des sons vibratoires et de l'usage de drones aux variations infimes, organiques et méditatives.

slowing down
vital recovery of one's time
solitude music of contingency
infinitesimal sensitivity
minimalism

In that we witness a sculptural experience of sound, *From Walden to Space* can be brought close to Luigi Russolo's noise music (*Réveil d'une ville*, 1913) made with his *Intona rumori* ('Noise players'). Moreover, Stéphane Thidet says he is particularly marked by the work of Eliane Radigue and her *Trilogie de la mort* (1998) in particular — an opus in three parts of approximately one hour each.

Eliane Radigue, a major figure in electronic music, went in 1970 to stay in New York and discovered the mythical Buchla synthesiser built by Donald Buchla for Morton Subotnick, then the ARP 2500 (built by Alan R. Pearlman), which from 1970 to 2000 would be her working tool. 'ARP 2500 was a very precious instrument that allowed one to work with sound from the inside,' Radigue explains. For Radigue, research began with a slow work of discovering the sonic potentials of the instrument, gradually setting aside the accessory in favour of very small things. This radical minimalism — this other sonic ecology after the one Thoreau describes in his chapter on Sounds — makes a case for slowness, the extreme lengthening of vibratory sounds and the use of drones with infinitesimal, organic and meditative variations.

polarité de l'isolement
stabilisation des molécules
bruit magnétique des électrons

polarity of isolation
stabilisation of molecules
magnetic noise of electrons

L'allongement du temps d'écoute constitue en quelque sorte le versant spéculaire du ralentissement, une temporisation de l'achèvement, une déformation du temps, une amplification des sens. Radigue construit avec une précision extrême chacun de ses morceaux, il n'y a pas d'improvisation explique-t-elle. Elle veut « Un son qui soit le silence des étoiles, un son qui habite le sens, le serve, le sublime ».

From Walden to Space, en décidant de faire une œuvre qui se joue neuf heures, improvisée mais guidée par une partition, reconduit à sa manière cette expérience de la lenteur et de la solitude d'un temps d'écoute inévitablement parcellaire et environnemental, à l'instar de Music for Airport (1978, 48') de Brian Eno.

The lengthening of listening time constitutes in a way the specular face of slowdown — a temporisation of completion, a deformation of time, an amplification of the senses. Radigue builds each of her pieces with extreme precision; there is no improvisation, she explains. She wants 'a sound that is the silence of the stars, a sound that inhabits sense, serves it, sublimates it.'

From Walden to Space, by deciding to make a work that plays for nine hours — improvised but guided by a score — reconducts in its own way this experience of slowness and the solitude of a listening time that is inevitably partial and environmental, in the manner of Brian Eno's Music for Airport (1978, 48').

temporalité de plancton
écoute
krill vibratoire

temporality of plankton
listening
vibratory krill

Voir, écouter simplement ce que produit l'accentuation de la lenteur, ses effets sur les sens et sur les formes, tel pourrait être ce qui permet au récit de rompre avec son évidence sociale (efficacité, rapidité, rentabilité, croissance), d'échapper à sa domestication, de réfuter tout apprivoisement.

Alors, le son est là, simplement toujours là, sourd, amplifié, échoïque, parfois silencieux, sous l'épaisseur limpide d'une eau profonde tournée vers le lointain, que la matière façonne.

To see, to listen simply to what the accentuation of slowness produces — its effects on the senses and on forms — such could be what allows narrative to break with its social evidence (efficiency, speed, profitability, growth), to escape its domestication, to refuse all taming.

Then, the sound is there, simply always there, muffled, amplified, echoic, sometimes silent, beneath the limpid depth of a deep water turned toward the distant, which matter shapes.

From Walden to Space
sonorité, vie sauvage
solitude humaine

ralentir quatre fois,
L'orchestre, la mort attendra
changement d'octave

La Meute et les peurs
nature sauvage, hurlements
au fond des douves

From Walden to Space
sonority, wild life
human solitude

slowing down four times,
The orchestra, death will wait
change of octave

La Meute and fears
wild nature, howlings
at the bottom of the moat

**Crieurs, cirque rocheux
voir et palper l'onde sonore
paysage mental**

*Crieurs, rocky cirque
seeing and feeling the sonic wave
mental landscape*

**Au bout du souffle
la verrière d'acier, épars
son du verre brisé**

*Au bout du souffle
the steel skylight, scattered
sound of broken glass*

Courtesy Stéphane Thidet pour les images de ses œuvres.
Copyleft pierre baumann — Les Objets Libres, avril 2016. Ce
texte résulte d'une contribution à la journée d'étude Œuvre,
exposition et récit en art contemporain, organisée par Jean
Arnaud en février 2016. Remerciements à Stéphane Thidet pour
son aide précieuse.

Courtesy Stéphane Thidet for images of his works. Copyleft
pierre baumann — Les Objets Libres, April 2016. This text
derives from a contribution to the study day Work, Exhibition and
Narrative in Contemporary Art, organised by Jean Arnaud in
February 2016. Thanks to Stéphane Thidet for his invaluable
assistance.