

Adrien Degioanni

ARCHIPEL

RÉSIDENCES
DE RECHERCHE ET DE CRÉATION
DANS LES HAUTS-DE-FRANCE

Cette publication s'inscrit dans le cadre de la résidence Archipel #4 (2020-2021) pilotée par le Frac Grand Large — Hauts-de-France, en partenariat avec Le Concept - École d'art du Calaisis, l'EMA / École Municipale d'Art de Boulogne-sur-Mer, l'École d'arts plastiques municipale de Denain _ Espace Villar(t)s et le Centre d'Arts Plastiques et Visuels de Lille, avec le soutien de la Drac Hauts-de-France et du Département du Pas de Calais.

La résidence Archipel permet de réaliser un projet de recherche en ayant accès aux ateliers de production des écoles d'arts plastiques de la région des Hauts-de-France (peinture, sculpture, gravure, céramique, photographie). Elle favorise la rencontre avec une diversité d'acteurs (enseignants, élèves de pratique amateur, étudiants, médiateurs) qui sont autant de relais pour appréhender de nouvelles techniques et explorer ce territoire.

Adrien Degioanni

ARCHIPEL

RÉSIDENCES
DE RECHERCHE ET DE CRÉATION
DANS LES HAUTS-DE-FRANCE

Adrien Degioanni ou la redondance impossible

Bastien Gallet

*El oído es un órgano al revés; sólo escucha el silencio.
L'oreille est un organe à l'envers ; elle n'écoute que le silence.*

Juan Luis Martínez, *La nueva novela*

Un tube en verre est fermé à ses extrémités par deux haut-parleurs qui diffusent l'enregistrement d'un même silence. La polarité d'un des deux haut-parleurs est inversée. Les ondes qu'ils émettent étant en opposition de phase, leur somme est censée être nulle et les sons transmis s'effacent l'un l'autre. Mais cela n'est vrai que si le son est réduit à la simplicité d'une onde sinusoïdale. Un son complexe, comme c'est le cas dans l'objet qui nous occupe, ne cessera pas d'être perceptible : il variera continuellement autour du presque rien. Si une oreille pouvait se déplacer à l'intérieur du tube le long des ondes accumulées, elle entendrait les résidus d'un

silence incapable de disparaître totalement. Car le silence que les deux haut-parleurs diffusent est un son : celui que la pièce où il a été enregistré émet faiblement. Et cela, quand bien même le microphone qui le capture aurait été placé dans le tube où il sera ensuite diffusé, comme c'est le cas ici. La sonorité du silence n'en aura été qu'étouffée.

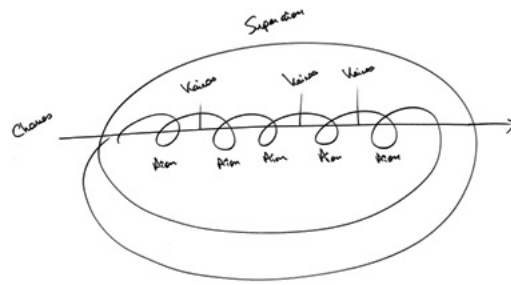
Faire silence

L'objet s'intitule *Pleine vacuité* (2019). Ce titre oxymorique dit bien le paradoxe qu'il met en scène mais moins la redondance plurielle qui l'anime. Comme dans l'expérience de Pascal transportant son ballon à demi-plein

Pleine Vacuité | dispositif sonore, échantillons de silences in situ, tube en verre, montre mécanique défectueuse, dispositif audio préparé en opposition de phases | Dimensions 135 x 10 cm | 2019-2022 | © jcLett / adagp, Paris 2022

d'air sur une montagne afin d'observer son gonflement, le tube apparemment vide est résolument plein. L'auditeur curieux peut entendre le son qui y est diffusé sortir des haut-parleurs dont on n'a pas procédé à l'isolation phonique des deux côtés du tube. Confirmation si c'était nécessaire que le silence est bien sonore. Mais, en modifiant la polarité d'un des haut-parleurs, l'artiste entend, contredisant ce que les sens appréhendent, faire taire entre les parois du tube le son qui en sort. Nous avons vu que cet espoir était vain. La vacuité n'est jamais totale, Pascal l'a démontré. Il y a de l'imperceptible. Il y a un silence qui refuse de s'effacer malgré nos efforts. Mais ce n'est pas tout. Il y a dans le tube autre chose, qui est, elle, manifestement visible. Une montre. À y regarder de plus près, cette montre hésite. La trotteuse vacille autour d'une seconde dont elle suspend indéfiniment le cours.

À cet endroit précis, non loin du centre du tube, le temps n'est plus compté. Quelque chose semble avoir lieu dans ce faux vide mais nous ne saurons évidemment jamais quoi. Nous n'en constatons que les effets savamment construits. S'il est une réponse à ces questionnements divers et faussement convergents ce ne peut être que la redondance du mot : un silence est un silence est un silence. Une absence de son (silence 1) se révèle être une absence de silence (silence 2) dont la présence résiduelle se ferait néanmoins entendre si l'on pouvait y prêter l'oreille (silence 3). Trois silences dont nous n'entendons que le premier, les deux autres devant être déduits de ce que l'on voit et



"Processus" n°3 erroné
Recherche | 2020 | © Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022

de ce qu'on nous dit. Il y a autant, et sans doute moins, à entendre dans cet objet qu'à voir, réfléchir et à penser. Nous savons depuis John Cage que le silence n'existe pas, que le son est partout et toujours. Douglas Kahn a un nom pour cela : la « panauralité »

1. « Sa tentative [d'écouter tous les sons, Ndt] commença lorsqu'il adopta la stratégie avant-gardiste du bruit [...]. Il poursuivit ensuite avec une autre tactique, qu'on a communément associé avec sa composition 4'33", qui impliquait que l'on n'accorde aucune importance à la présence ou à l'absence d'un son musical dans la composition [...]. Cette musicalisation fut ensuite étendue à tous les sons, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'espace de performance [...]. Le mouvement suivant fut associé à sa visite célèbre de la chambre anéchoïde, où il entendit les sons toujours-présents de son corps : le son grave de sa circulation sanguine et le son aigu de son système nerveux en action. Ce fut un moment très important puisque c'est là que tous les sons rencontrèrent le son toujours. Il alla plus loin encore, en utilisant, de manière rhétorique, la promesse technologique d'étendre tous les sons et le son toujours au-delà des opérations de son corps afin d'entendre les vibrations de la matière. Ainsi, le son n'était-il plus lié à des événements : dans la mesure où il résonnait dans chaque atome, il existait en tant qu'état continu. Tout toujours émettait un son, et tout pouvait être entendu ; tous les sons et le son toujours allait de pair avec la panauralité. », *Noise,*

(panaurality). Les expériences du compositeur avec le silence auraient abouti à cette conclusion radicale : non seulement tout est sonore depuis toujours mais il nous est impossible de ne pas entendre ce son perpétuel et omniprésent. Même si Adrien Degioanni était parvenu à annuler le silence enregistré, à le faire disparaître totalement, les sons immanents au système de diffusion auraient continué à être audibles, ainsi que ceux de la pièce où l'objet est exposé, sans oublier ceux que produit le corps vivant-respirant de l'auditeur. Douglas Kahn a montré, il y a déjà un certain temps (son livre date de 1999), que les célèbres expériences de Cage étaient des expériences soustractives : il s'agissait, à chaque fois, de faire taire les sons dominants de manière à révéler ce qu'ils recouvrent et qui sont autant de figures possibles du silence. Le silence de la Muzak dans *Silent Prayer* (1948), le silence de la musique avec 4'33" (1952), le silence des sons ambiants dans l'expérience de la chambre anéchoïde (1951) et le silence du sonore dans ses projets d'enregistrement des sons imperceptibles de la matière. Aucun de ces silences n'est le résultat d'un simple acte d'attention : ils nécessitent des opérations complexes de réduction dont certaines sont d'ailleurs demeurées à l'état de projet. Faire taire la Muzak voulait dire : composer une œuvre silencieuse et la vendre à la société Muzak² ;

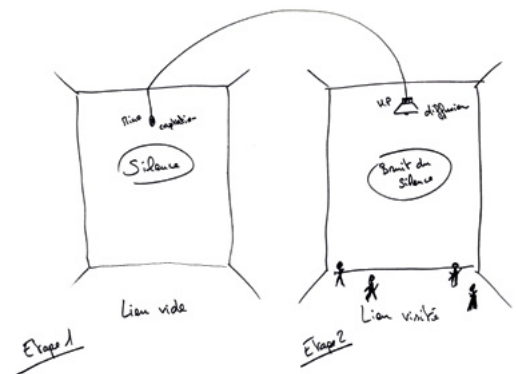
Water, Meat: A History of Sound in the Arts, The MIT Press, 1999, p. 158-159 (notre traduction).

2. Le projet est formulé dans une conférence que Cage donna le 28 février 1948 au Vassar College

faire taire la musique : écrire une partition de silence ; faire taire les sons ambiants : s'enfermer dans une chambre anéchoïde ; faire taire le sonore : concevoir des techniques d'enregistrement de l'inaudible³. Ces opérations soustractives sont également des opérations dévoilantes : leur fonction est de faire apparaître,

de New York : « J'ai, par exemple, plusieurs désirs nouveaux [...] : premièrement, de composer une pièce de silence ininterrompu et de la vendre à la société Muzak. Elle durera 3 ou 4 minutes et demi – ce sont les durées standards de la musique "en boîte" – et son titre sera *Silent Prayer*. », « *A Composer's Confessions* », consultable sur cette page : <https://www.nws.edu/john Cage/acomposersconfession.html> (notre traduction).

3. « Regardez ce cendrier. Il est dans un état de vibration. Nous en sommes sûrs, et le physicien peut nous le prouver. Mais nous ne pouvons entendre ces vibrations. Quand je suis entré dans la chambre anéchoïde, j'ai pu m'entendre moi-même. Eh bien, je veux à présent, au lieu de m'écouter moi-même, écouter ce cendrier. Pour cela, je ne vais pas le frapper, comme je le ferais d'un instrument à percussion. Je vais écouter sa vie intérieure grâce à une technologie appropriée, qui n'aura sûrement pas été montée pour cela. », *Pour les oiseaux*, John Cage : entretiens avec Daniel Charles, L'Herne, Paris, 2002-2014 (1976), p. 308.



"Processus" n°1
Recherche 2019-2020 |
© Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022



Exposition Les Traces du Réel | CAPV | 2021 | © O.Despicht-CAPV /adagp, Paris 2022

couche après couche, ce que les sons adventices recouvrent. L'expérience la plus importante fut certainement celle de la chambre anéchoïde dans la mesure où Cage ne s'attendait pas à y entendre quoi que ce soit. Que la soustraction complète des sons ambiants fit apparaître une nouvelle couche auditive, les sons continus de la vie organique du corps humain, fut une vraie surprise. Cage en extrapola plus tard que tout était sonore, même ce qui était pour nous inaudible, voire impossible à entendre. La devise bien connue de sa pratique musicale telle que la traduit Daniel Charles – « Laisser être les sons ce qu'ils sont⁴ », « *To let sounds be themselves⁵* » – ne saurait être prise au pied de la lettre. Laisser des sons être eux-mêmes suppose que l'on réduise activement ceux qui les empêchent : la manufacture industrielle de l'ambiance, l'héritage musical occidental dans son entier, la totalité des sons ambiants, enfin l'audible en général. Il n'y a rien de simple dans ce « laisser être ».

4. « Nature et silence chez John Cage », *Le Langage. Actes du XIII^e Congrès des Sociétés de philosophie de langue française*, 1966, p. 172.

5. La formule apparaît dans une conférence que Cage donna en 1957 à Chicago sous le titre « Experimental Music » : « On a le choix. Si l'on ne veut pas abandonner ses efforts pour contrôler le son, on aura la possibilité de compliquer sa technique musicale en vue d'arriver à une approximation des possibilités de la conscience nouvelle. [...] Ou, comme auparavant, on peut abandonner le désir de contrôler le son, laver son esprit de la musique, et se mettre à découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories et d'expressions toutes faites de sentiments humains. », *Silence : conférences et écrits*, trad. de Vincent Barras, éd. Contrechamps et Héros-Limite, Genève, 2021, p. 11.



La Stratégie de Défense
Dispositif sonore, battements de silences in situ, lames de
jalousies (store), haut-parleurs | Dimensions variables |
2020-2021 | © O.Despicht-CAPV / adagp, Paris 2022

Comme le montre l'apparente simplicité de l'objet d'Adrien Degioanni, un silence en cache toujours un autre et certains, faute d'être perceptibles, ne sont accessibles qu'à la pensée et au langage. Ces silences sont avant tout des idées et des mots. Qu'une réduction totale du son arrête le temps, c'est une idée qui ne s'offre qu'au raisonnement. Pour y accéder, l'auditeur doit observer la montre et donc quitter le champ du sonore, puis il doit réfléchir à cette incongruité et

comparer une cause (la manipulation des haut-parleurs) à son effet impossible (l'hésitation de la trotteuse) et pour ce faire quitter le champ du sensible. *Pleine vacuité* est presque vide de sons mais elle est sans aucune doute pleine de signes à interpréter.

Redonder

S'il est un motif récurrent dans le travail encore en devenir d'Adrien Degioanni, c'est, nous en proposons l'hypothèse, celui de la redondance impossible. Prenons un autre exemple : *La Rumeur* (2021). Une montre dans un écrin de feutrine résonne d'un léger tic-tac. On l'entend mais on ne peut le voir : l'écran de la montre est recouvert d'un disque de métal brillant. Qui se penche pour localiser la source du tic-tac ne verra sur la montre que son infime reflet. Le son, apprend-on, est émis par un petit haut-parleur dissimulé sous celle que l'on croit entendre. Ainsi le son qui est le son n'est pas le son mais il devient à qui le cherche une image partielle. Comme dans *Pleine vacuité*, la redondance impossible engage l'auditeur-voyeur attentif à l'étrangeté de la chose qu'il contemple à un mouvement réflexif qui lui fait écouter ce qu'il n'entend pas et regarder ce qu'il croit écouter. Nous avons utilisé à leur sujet le terme d'objet. Et c'est bien ce qu'ils sont aux yeux du visiteur qui les rencontre pour la première fois. Le jeu qu'ils proposent commence avec l'œil : une montre dans un tube de verre, une autre dont le cadran a été offusqué. Dans les deux cas, quelque chose empêche le temps

d'être lisible ou mesurable. Les objets invitent le visiteur à s'approcher. Ce qui s'y joue est trop minutieux pour être appréciable à distance. C'est alors que l'objet devient sonore. Le son perçu a d'abord toutes les apparences d'une solution : le tic-tac m'assure que la montre offusquée continue à marquer le temps (*La Rumeur*) ; le son que les deux haut-parleurs projettent dans le tube doit, d'une manière ou d'une autre, jouer un rôle dans le dysfonctionnement de la trotteuse (*Pleine vacuité*). Mais cette apparente résolution ne fait, comme

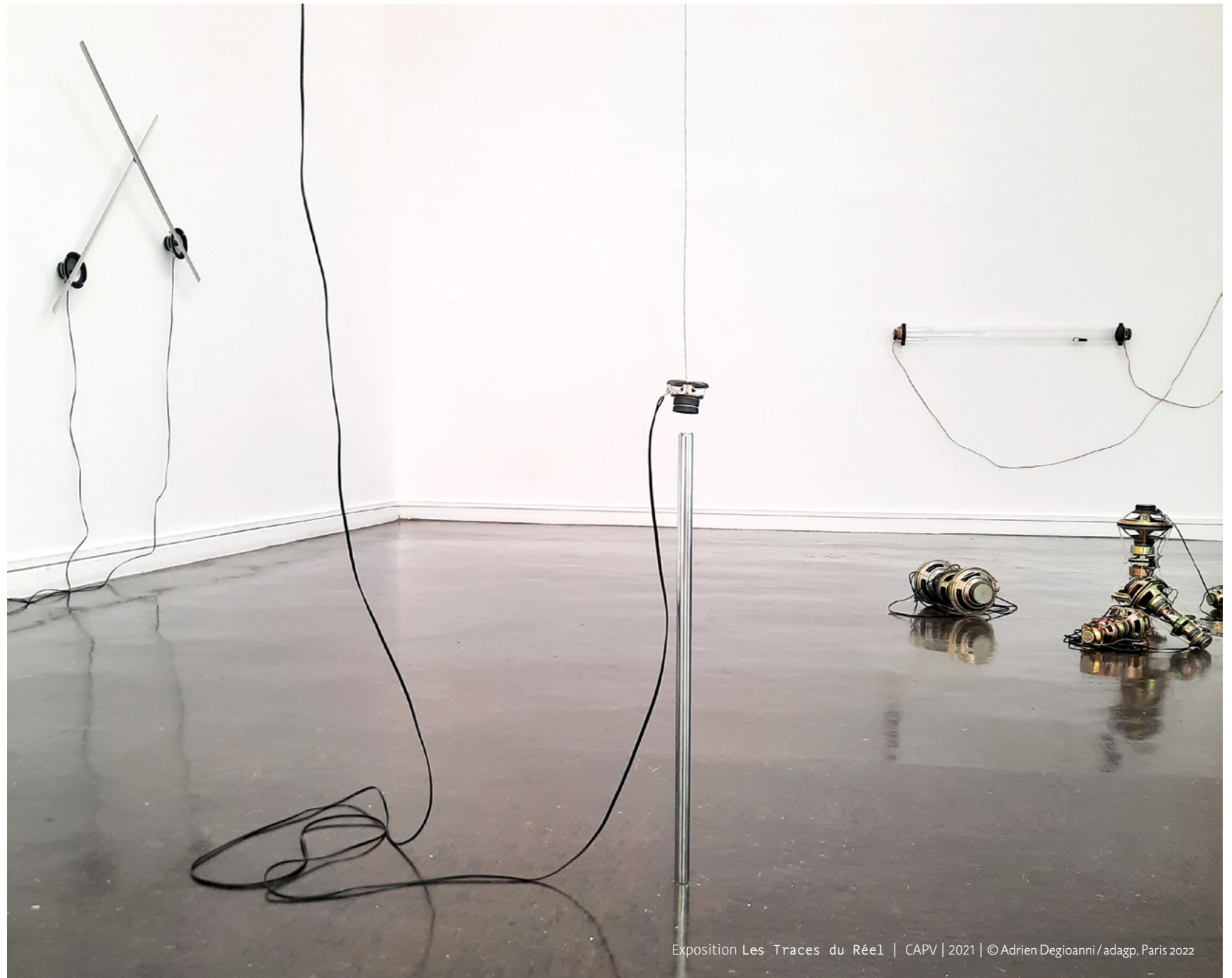
La Rumeur
Dispositif sonore, montre préparée, miroir, écrin,
feutrine noir, haut parleur, bruit de montre à quartz |
Dimension 10 x 12 x 7 cm | 2021 |
© Adrien. Degioanni / adagp, Paris 2022



on l'a vu, que relancer le problème. Progressivement, les objets s'évident, perdent la cohérence physique qui, de loin, semblait sûre. Le son, qu'il soit audible ou pensé, a sur eux cet effet dirimant : leur forme vacille. À trop s'approcher, ces objets deviennent des choses. On ne peut plus en faire le tour ni en cerner clairement les contours. Impossible désormais de séparer strictement l'audible du visible, le perçu du conçu, le mot et ce qu'il désigne, le titre et ce qu'il dit (ou ne dit pas) de l'œuvre. L'objet est simple, reconnaissable, soluble dans le mot qui le nomme ; la chose est complexe, feuilletée, ses frontières sont floues, ses significations se contredisent. Elle n'est que ce qu'elle est, comme la rose de Gertrude Stein, mais ce qu'elle est ne cesse de différer, de se remplir et de s'évider : la chose est sans fin. Mais il suffit de s'éloigner de quelques pas pour qu'elle redevienne l'objet qu'elle était, pour qu'elle retrouve sa place dans l'espace et sa fonction dans l'économie de l'exposition.

Installer

La puissance de ces objets est locale, elle ne dépasse pas leurs entours immédiats. Mais la pratique d'Adrien Degioanni est loin d'être seulement objectale. Il sculpte, nous verrons comment, mais surtout il installe. Une installation fait plus qu'occuper l'espace, elle fait de lui un média. Elle inclut dans son jeu ce qui demeure extérieur à l'objet. Potentiellement, il n'est aucun aspect du lieu investi qu'elle puisse accepter d'ignorer. Mais il suffit parfois d'en déplacer un



Exposition Les Traces du Réel | CAPV | 2021 | © Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022

élément inaperçu pour que quelque chose s'installe. Un haut-parleur en forme de rocher diffuse avec une régularité variable un son qui sonne comme une détonation. Sans surprise cette fois-ci, l'œuvre s'intitule *L'impact* (2020). Là encore, on attend du visiteur qu'il s'approche de cet étrange rocher, qu'il suive les câbles jusqu'au robinet qui, à quelques mètres de là, goutte avec la même régularité incertaine. La goutte dont on entend l'impact déplacé et amplifié n'est pas tout à fait la goutte que l'on voit tomber depuis le robinet mal fermé. La relation a beau être transparente, elle ne cesse de surprendre. C'est qu'au lien défait entre la goutte et son bruit, se substitue un autre entre le son et l'objet qui le diffuse. Eau et rocher s'ajointent avec un naturel confondant, que renforce encore le kitsch de l'ensemble. Sans en avoir l'air, l'installation donne corps à une seconde nature, à l'artificialité assumée. Exposée en plein-air dans le jardin d'une maison des Lilas le temps d'un week-end (Espace Barbacoa, dans le cadre de l'exposition *Feux*), elle se fondait si bien dans le décor que l'on pouvait croire, malgré sa détonation répétée, qu'elle faisait partie des lieux.

Adrien Degioanni, on l'a vu, aime faire redonder les silences et ajouter, ou confronter, ainsi le lieu à lui-même. Une de ses installations systématise le procédé jusqu'à la saturation : *Révélation*. Des sphères de plexiglas suspendues diffusent le son enregistré à l'emplacement exact que chacune occupe, redoublant son silence d'un silence qui rend le premier inaudible.



L'Entretien Impossible
Dispositif audio dénudé, aimant, tubes à essais, feutre. Dimensions 20 x 8 x 4 cm | 2020 | © CAPV / adagp, Paris 2022

Les sphères, nombreuses, produisent ensemble un brouhaha de faible intensité qui se dissipe quand on s'approche de chacune d'elles. Mais leurs sons respectifs se ressemblent trait pour trait, à quelques infimes différences près. Comment distinguer un silence d'un autre enregistré à quelques pas de distance ? Pour des oreilles à l'acuité infinie, cette installation ressemblerait à un chœur de perspectives distinctes qui dessineraient la carte d'une subtile



Idée Blanche
Bruit blanc sur fond blanc, dispositif audio préparé, feuille A4 blanche, dimensions variables | 2018 | © Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022

topographie acoustique. Mais nos oreilles sont trop grossières pour percevoir ces différences. Le titre est volontairement trompeur. Ce qui est révélé n'est pas le silence mais son impossibilité. À vouloir le révéler, on l'efface. On peut cependant l'entendre autrement : comme dans *Pleine Vacuité*, l'artiste demande à l'auditeur d'imaginer ce qu'il ne peut percevoir. Pour un visiteur imaginaire, chaque sphère est une monade dont le point d'écoute, irréductible à tous les autres,

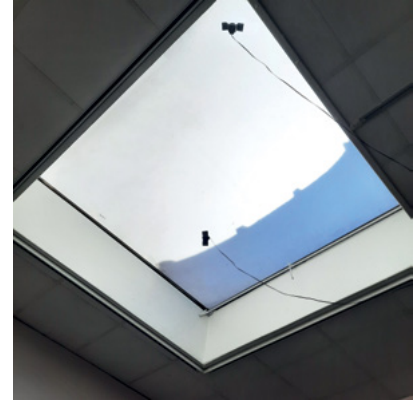
ouvre sur le lieu une perspective spécifique et différenciée, claire et adéquate. L'impression de brouhaha ne viendrait que de notre incapacité à entendre ce qu'elles ont à nous dire.

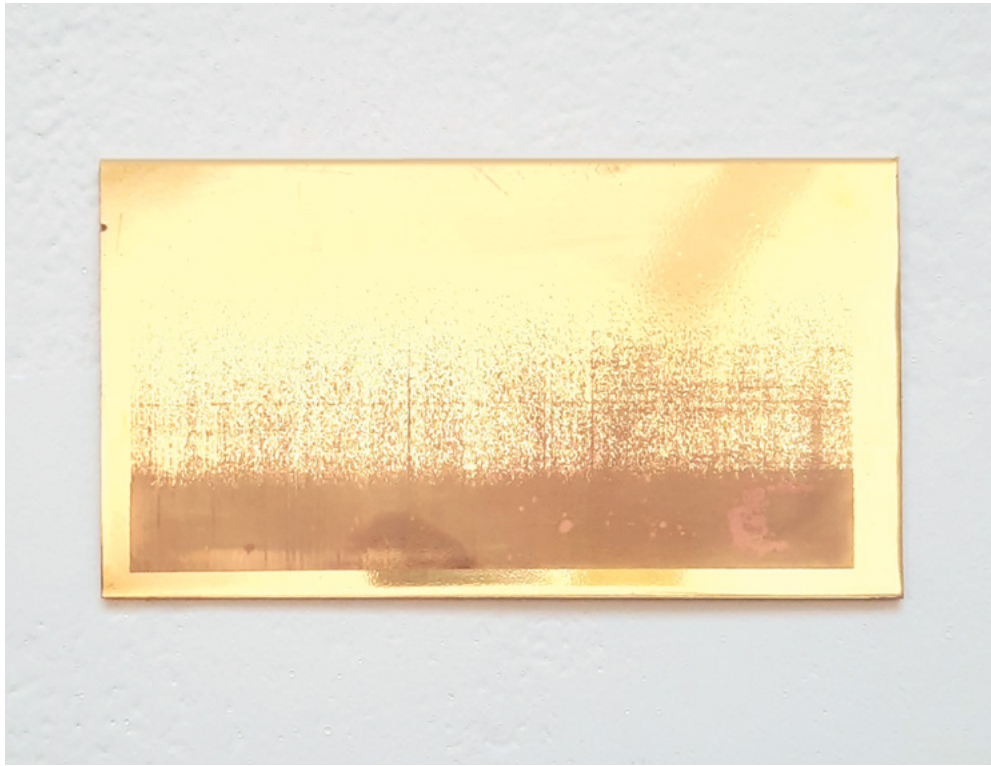
Un lieu est un lieu est un lieu est un lieu

Adrien Degioanni glisse un peu partout ses silences : un son d'une heure étiré de manière à devenir une année fait osciller lentement un fil d'acier (*Ligne latente*, 2019) ; un autre, par effet de saturation d'un bruit blanc, fait vibrer une feuille à dessin (*Idée blanche*, 2018) ; un troisième, traité, amplifié et dispersé sur un panel de haut-parleurs diffusant plusieurs registres de fréquences, court sur un long ruban d'aluminium (*Intervalles*, 2019). Le jeu semble sans fin. Étrangement, l'artiste interrompt à chaque fois le processus au premier enregistrement. La logique de la redondance voudrait cependant qu'il se poursuive : que le silence enregistré et diffusé dans le lieu soit lui-même enregistré, puis que cet enregistrement le soit à son tour, ainsi de suite jusqu'à ce que, au terme de la rétroaction, le son obtenu fasse entendre la signature acoustique du lieu, ses fréquences de résonance propres et irréductibles à tout autre. Ce procédé fut inauguré par Alvin Lucier en 1969 dans une œuvre célèbre, *I Am Sitting in a Room*. Il ne réenregistre pas le silence mais sa propre voix, que la multiplication des boucles faisait progressivement disparaître. Trente-six ans plus tard, en octobre 2005, l'artiste danois Jacob Kirkegaard enregistrerait le silence de



Sessions d'enregistrement
École d'Arts Plastiques de Denain –
Espace Villar(t)s et CAPV, Lille | 2020-2021 |
© Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022

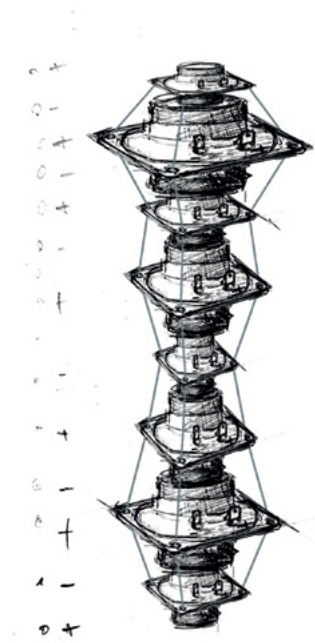




Enpreinte | Gravure d'un spectrogramme de silence sur laiton (CAPV, Lille) | Dimensions 16x9,5 cm | 2021 | © Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022

quatre pièces abandonnées dans la zone d'exclusion de Chernobyl, en Ukraine. Il soumit ces enregistrements à dix réenregistrements successifs : dix fois, les premiers silences furent filtrés par les quatre pièces et leur signature acoustique à chaque fois unique. Le résultat est audible sur un CD intitulé *4 ROOMS*, sorti en 2006 sur le label Touch. On y entend quatre drones oscillant entre les fréquences de résonances des quatre pièces. Mais on y entend aussi ce qui est arrivé là-bas vingt ans plus tôt, la radioactivité encore présente, les ondes

non sonores qui saturent les lieux, tout ce que l'on sait et qu'on ajoute à ces enregistrements en les écoutant. C'est ici l'espace qui est le média de la transformation sonore, mais cet espace est inséparable de l'histoire du lieu et ce filtre n'est pas moins actif et puissant que les signatures acoustiques des pièces choisies par Kirkegaard. Le procédé révèle un aspect souvent ignoré des espaces architecturés, mais il nous éloigne tout autant de leur réalité matérielle : n'entendons-nous pas une voix qui perd l'articulation de son discours puis un



Masses Manquantes | Croquis et recherche 2020 | © Adrien Degioanni / adagp, Paris 2022

lieu qui conserve les traces inaudibles d'une catastrophe bien réelle ?

Sculpter

L'expression « sculpture sonore » est des plus vagues. Son sens n'a jamais été clairement fixé. Tout dépend de la manière dont on choisit de l'accentuer. Une sculpture sonore peut être une sculpture faite de sons comme elle peut être une sculpture qui en produit ou en diffuse. Adrien Degioanni fait des sculptures qui sont à la fois l'une et l'autre. Plutôt que de sculpter les

sons, il ajoute les appareils de leur diffusion. Les *Vestiges du vide* (2021) élèvent des haut-parleurs de 100 volts en trois colonnes inégales. Si la sculpture était muette, elle serait sonore par métonymie : ce qu'elle est si on l'observe d'assez loin. Mais il se trouve que les haut-parleurs dont elle est composée sont actifs : ajointés deux à deux, membrane contre membrane et réglés de manière ce que les duos soient une fois sur deux en opposition de phase, le halo sonore qu'ils émettent en continu est, pour qui approche un peu l'oreille, parsemé de trous et de bosses. La sculpture se redouble : l'artiste ne s'est pas contenté d'ériger des totems avec les instruments de l'industrie de la haute-fidélité⁶, il leur tisse un vêtement savamment effiloché, plein d'accrocs et de rentrayages. Ainsi vêtues, les colonnes en deviennent étonnamment fragiles. Le son dissipe un temps la rigidité de la sculpture. Passé la métonymie du matériau, la relation se fait plus sensible que cognitive. On se prend à inspecter à l'oreille les zones floues où le son tend à s'effacer, à suivre les chutes et les regains de son intensité variable. On apprend à écouter une sculpture, ce qui est, on

⁶ Une œuvre précédente, *Masses Manquantes* (2020-2021), accole selon un principe similaire des haut-parleurs trouvés ou récupérés : en résulte un ensemble d'objets fétiches émettant différentes qualités de silence. Ces sculptures, comme les colonnes de *Vestiges du vide*, font un usage qu'il faut bien dire renversant des instruments de diffusion de la haute-fidélité dans la mesure où ce n'est pas leur capacité à projeter des sons, mais à annuler les sons que l'autre émet, qui intéresse Adrien Degioanni. Ils en deviennent de fascinantes machines soustractives.

aimerait le croire, une autre manière de la palper et une autre forme de tact, où l'on ne toucherait que l'audible. En 2017, Adrien Degioanni s'associait à l'artiste Hugo Bel pour réaliser *Échappées*, une sculpture en plâtre à proximité de laquelle un haut-parleur sur pied diffuse le son, traité et monté, de sa fabrication. Savoir que le son qu'on entend est, d'une certaine manière, celui de la sculpture n'est évidemment pas sans importance. Entendre le gâchage et la prise puis les craquements du matériau devenu dur et friable renvoie l'objet au processus dont il est à la fois une fin et un moment parmi d'autres : sa stabilité apparente dissimule le jeu toujours présent de sa matière en devenir. Le son nous dit, non sans cruauté, que cette demi-sphère qui s'effrange vers le ciel n'est guère plus qu'un état transitoire du plâtre dont elle est faite et qu'il suffit d'attendre, que le processus qui l'a construite finira par la défaire. Mais il nous dit tout aussi bien que la relation entre le son et la sculpture n'existe que dans nos têtes, que rien sinon un savoir extérieur ne nous permet de construire ce rapport intime. La question que pose cette installation n'est autre que celle qui se pose à tout art sonore et autour de laquelle nous tournons depuis le début. Le son n'est-il qu'un son ? Faut-il laisser les sons être eux-mêmes ? Est-ce bien cela que fait l'art sonore ? Évidemment non. Ne suffit-il pas d'écrire qu'« un son est un son est un son » pour qu'il cesse d'être seulement un son, pour qu'il soit aussi un mot, pour qu'il se dissémine dans le champ sans limites

de ses significations possibles. Un son, comme on l'a vu, est aussi un signe et l'art sonore un art des signes autant qu'un art des sons. Mais cela ne veut pas dire que les sons n'existent pas en dehors de nous, dans les choses et dans l'air qui nous entoure, audible et inaudible, même si aucune oreille n'est en mesure de les entendre. Comme le dit John Cage à Daniel Charles dans le passage que nous avons cité en note : « Quand je suis allé dans la chambre anéchoïde, je pouvais m'entendre moi-même. Eh bien, maintenant, au lieu de m'écouter moi-même, je veux écouter ce cendrier. » Tout peut s'écouter, il suffit de disposer d'instruments adaptés ou bien de les fabriquer. Il y a des sons, mais aucun son n'est uniquement un son. Telle pourrait être la devise de l'art sonore, art des sons et des manières multiples et hétérogènes de les signifier, de leur donner sens, de les produire, de les écouter et de les prendre dans les rets du langage.

Bastien Gallet est écrivain et philosophe, enseigne la philosophie et la théorie des arts.

Exposition *L'Air de Rien*
École d'Arts Plastiques de Denain – Espace Villar(t) |
2022 | © Adrien Degioanni/adagp, Paris 2022



Biographie

Né en 1991 à Toulouse, vit et travaille en France et en Belgique.

C'est en travaillant avec le naturel fragile des bruits que l'on nomme «silences» et des sons de synthèses qui n'ont pas d'équivalent dans la nature qu'Adrien Degioanni élabore des systèmes de diffusion desquels émergent des environnements et sculptures sonores. Ses recherches, entre le son, les lieux [devenant expositions] et nos corps déambulateurs, interrogent des états transitoires et audibles qui se tendent entre présence et absence, concret et abstrait. Les résultats sont des invitations au doute, proposant une redéfinition des objets, des sons et symboles utilisés.

Diplômé de l'Institut Supérieur des Arts et du Design de Toulouse en 2016, Adrien Degioanni expose régulièrement en France et en Belgique comme au Centre Wallonie-Bruxelles (Paris), à l'Annexe (Paris), au Brussels Gallery Weekend (Bruxelles), à la Villa Robinson (Biarritz), à Lieu-Commun (Toulouse), à LaVallée (Bruxelles)... Il a également cofondé en 2018 le collectif d'expositions *Grande Surface*. En parallèle de ses recherches plastiques, Adrien Degioanni développe des créations sonores et musicales sous le pseudo *Tecte*, et collabore autour de projets d'artistes vidéastes et scéniques tel que pour le festival *Nuit Blanche* (CNES, Paris 2017) ou encore l'exposition *Tendancies* (BOZAR, Bruxelles 2017).

www.adriendegioanni.com



© R.Garcia

Cette édition accompagne les expositions

LE VENT PROVIENT DES ARBRES

Du 20 mai au 4 septembre 2022
> Frac Grand Large — Hauts-de-France
503, avenue des Bancs de
Flandres, 59140 Dunkerque
www.fracgrandlarge-hdf.fr

L'AIR DE RIEN

Du 8 janvier au 5 février 2022
> École d'Arts Plastiques de
Denain – Espace Villar(t)s
98 Rue de Villars, 59220 Denain

LES TRACES DU RÉEL

Du 26 septembre au 22 octobre 2021
> Centre d'Arts Plastiques et Visuels de Lille
4 rue des Sarrazins, 59000 Lille

Édition : Frac Grand Large — Hauts-de-France

Direction éditoriale : Keren Detton,
directrice du Frac Grand Large

Coordination éditoriale : Maria Rabbé,
chargée de diffusion du Frac Grand Large

Conception graphique : Mélanie Berger

Texte : Bastien Gallet

Remerciements : Adrien Degioanni,
Ville de Denain : Delphine Mazur,
Sébastien Hildebrand et l'équipe de l'école d'art.
Ville de Lille : Marie-Joseph Pilette,
Romain Bruniaux, Véronique Pérus, l'équipe du CAPV
ainsi que le collectif Duo Oran.

Et toute l'équipe du Frac Grand Large :
Keren Detton, Mathieu Lamblin, Christine Bonte,
Jérôme de Belvalet, Élodie Staes, Maria Rabbé,
Sylvain Crépin, Anne Blondel, Jérôme Garnier,
Thibault Fournaise, Coralie Desmurs,
Caroline Douau, Carole Ranchy, France
Levasseur, Matthieu Perret, Dominique Potdevin,
Océane De Melo, Bénédicte Collard, Appoline
Ducrocq, Barbara Jurkiewicz, Malika Hurst.

Adrien Degioanni remercie tout particulièrement
Stéphanie Pécourt pour son soutien, Bastien Gallet
pour son entretien et la Région Occitanie pour
l'accompagnement de production.

Le Frac Grand Large — Hauts-de-France bénéficie
du soutien de l'État (Direction régionale des affaires
culturelles des Hauts-de-France), de la Région
Hauts-de-France, des Départements du Nord et
du Pas-de-Calais et de Dunkerque Grand Littoral/
Communauté urbaine.

ISBN 978-2-912345-57-8
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en janvier 2022
sur les presses de Cassochrome, Belgique
Dépôt légal : janvier 2022
Premier tirage : 800 exemplaires
© Tous droits réservés.



 **Pas de Calais**
Le Département



LE GEANT
DES BEAUX-ARTS

