DOUBLESTÉRÉO

DBS4

Reims vue du ciel, 2010.

SOMMAIRE

03. **INTRODUCTION _ Ivan Polliart & Hervé Thibon**

13. **Si GT DBS « British Racing Green » _ Erik Chevalier**

19. **INTERVIEW _ Dumitru Oboroc**

25. **Perdue à Reims _ Soledad Caballero de Luis**

29. **PORTFOLIO _ exposition**

45. **ENTRETIEN /** DBS4_suite **_ Martijn Tellinga**

54. ***in english***

Introduction _ Ivan Polliart & Hervé Thibon
Si GT DBS "British Racing Green" _ Erik Chevalier
Interview _ Dumitru Oboroc
Perdue à Reims _ Soledad Caballero de Luis
Transcription of Martijn Tellinga's interview

72. **BIOGRAPHIES**

Au cours de la reconstruction de 1516, les flèches de la cathédrale Notre-Dame de Reims sont restées inachevées.

INTRODUCTION
Ivan Polliart & Hervé Thibon

DouBleStéréo4

Erik Chevalier - Kamil Kuskowski - Dumitru Oboroc - Ivan Polliart - Martijn Tellinga

- *Regardez.*
- *Si vous voulez que je porte vos lunettes.*
  Je porterai vos lunettes, c'est clair. Et si je ne vois pas ce que vous voyez, je le verrai quand même. C'est promis.

Invasion Los Angeles, John Carpenter, 1988.
Titre original : *They Live*

2011, DBS4

Ce quatrième opus de ***DouBleStéréo***, reprend le protocole déjà développé sur les expériences menées depuis 2008 sur les villes de Troyes (Fr), Tourcoing (Fr) et Iași (Ro).

Les règles sont simples :

1 - Un domaine de recherche : le paysage, envisagé selon une approche artistique.

2 - Un fonctionnement selon deux étapes successives :
a - La première étape consiste à permettre à deux artistes de passer un temps égal d'environ 10 jours en résidence dans un même lieu. Durant ce temps, les artistes peuvent travailler ensemble, ou au contraire ne jamais se croiser. Ils retournent ensuite chacun dans leur atelier pour travailler à partir de leur vécu, commun ou individuel, de cette résidence.
b - La seconde étape se déroule après plusieurs mois. Les deux artistes reviennent sur le lieu de la résidence, pour une exposition commune de leurs travaux finalisés. A ceci près que pour ce quatrième opus, le nombre des artistes participants a été plus que doublé. De deux invités, il est passé à cinq. C'est parce que le territoire choisi cette fois n'est pas anodin : Reims, Cité des Sacres[1] *(comme aime à le rappeler le site Internet de l'Office du Tourisme*[2] *de la ville), est aussi le lieu d'implantation de 23.03.*

Dans ***DouBleStéréo4***, quatre des artistes[3] sont étrangers à la région du lieu de résidence qu'ils ont découvert. Le dernier[4] est un autochtone de cette ville qu'il connaît en tant qu'usager quotidien et citoyen permanent.

Le nombre des participants est plus important qu'à l'accoutumée, cependant la logique du dédoublement est respectée : dédoublement des artistes, dédoublement des cultures. Le background reste multiple, le territoire reste commun. La confrontation des sensibilités demeure l'un des enjeux centraux du projet. Des

tensions sont en effet possibles, aussi bien entre les artistes eux-mêmes, durant la résidence, qu'entre les oeuvres lors de l'exposition. Les processus d'altérité sont alors enclenchés, telle est la règle du jeu de Double Stéréo.

Artiste & Touriste

> *Quel est le lien entre les Bidochon en voyage organisé [Binet, 2007], Stendhal séduit par les beautés de Florence et l'homme en costume confortablement installé en classe affaires qu'affichent les publicités des compagnies aériennes ? Tous sont des touristes*[5].

Durant son temps de résidence (première partie du projet double Stéréo), chaque artiste choisit librement son attitude. À lui d'orienter sa gestion spatio-temporelle des attractions proposées par la ville de Reims (ainsi, d'ailleurs, que ce qu'il percevra plutôt comme répulsion). Dilettante-flâneur-enquêteur, par groupe ou solitaire, il(s) éprouve(nt) l'urbanité du site dans ses diversités, du centre à la périphérie, de la « ville néothéâtrale[6] »à la « ville concrète[7] ». Le mode de la dérive est souvent adopté, il engendre des points de vue aux strabismes plus ou moins accentués, où convergent les représentations et les usages proposés par le lieu.

Si près, si proche…[8]

Pourquoi un DBS à Reims ?

D'abord parce que la règle du jeu de DouBleStéréo veut que chaque nouveau projet se déroule sur le territoire de l'artiste qui fut l'étranger du projet précédent. Ainsi, pour DoubleStéréo #3 à Iași, Pei-Lin Cheng était doublement étrangère puisque, comme en une étrange stéréo, elle est taïwanaise et réside à Reims. Ensuite parce que Reims est le siège de l'association 23.03. Enfin, parce que le potentiel touristique de cette ville d'Europe occidentale est établi et reconnu mondialement depuis longtemps (chose nouvelle par rapport aux étapes antérieures du projet DBS, où les villes visitées -Troyes, Iași, Tourcoing- étaient moins, voire peu touristiques).
Au moins deux éléments matérialisent ce potentiel : Notre-Dame de Reims (la cathédrale gothique et l'histoire de la monarchie française) et le champagne (la boisson à bulles). Ils sont relayés par un organisme municipal opérationnel, l'Office du Tourisme et ses rubriques détaillées disponibles sur le net : Découverte & patrimoine / Champagne / Activités & détente / Hébergements & restauration / Tourisme & handicap / Séjours & réservations. Les attractions sont identifiées sur tout le territoire. Une brochure invite à fréquenter différents espaces dans la ville. Son centre historique est largement privilégié. Patrimoine, boutiques, victuailles s'y côtoient « agréablement et doucement ». Et sa périphérie ? Autre espace, espace autre, cette « capsule[9] » éloignée n'est pas citée.

Une liste exhaustive des sites parcourus par les cinq artistes de ***DBS4*** durant leur temps de résidence en juillet 2010 serait trop longue et fastidieuse. On peut cependant en citer, pêle-mêle, divers moments marquants. Tout d'abord, les importants travaux dans l'espace public, consécutifs à la mise en place du tramway. Ce nouvel axe,

terminus-centre-ville-terminus, encore vierge de rails à l'époque du projet, a permis à certains de traverser à bicyclette l'espace socioculturel en lieu et place du tramway selon le parcours suivant : de la Neuvillette à l'Opéra pour se retrouver aux abords du CHU[10] de Reims. Citons ensuite le tourisme culturel autour du patrimoine architectural : art roman, art gothique et Art déco étaient au programme. Citons encore les caves de Champagne où plaisir et dégustation ont facilité les échanges polyglottes. Enfin, plus inattendu, le Céleste d'Asie, restaurant de la zone industrielle Farman et son buffet à volonté.

Zone d'activité Henri Farman, Reims.

Zone commerciale, Cormontreuil.

Cinq regards croisés pour une unique exposition

Au nombre de cinq, les artistes de ***DBS4*** ne sont pas tous étrangers au pays. Deux sont français, l'un est originaire de Lille et l'autre de Reims.

Pour **Erik Chevalier**, dans ***DBS4***, le touristique devient déplacement et mouvement. ***Tramwaj***[11] présente une porte de tramway à échelle 1, avec projection vidéo, imaginée lors de DBS4-Résidence, première partie du projet en juillet 2010, alors que le tramway était en construction. Tramwaj est le nom polonais de ce moyen de transport qui, dans les pays de l'est de l'Europe, n'a pas été abandonné dès les années 40 comme ce fut le cas en France. En effet, à Reims comme presque partout dans notre pays, la construction du tramway est en réalité une reconstruction (ou pour le moins, une réhabilitation). Par la porte du tramway, qui fonctionne comme un cadre, défilent les images du travelling de la ligne, d'un terminus à l'autre, comme quasiment aucun voyageur affairé, par définition, ne le vit réellement. Cette porte, plantée comme une stèle, interroge : où allons-nous ?

En quête d'Heidsieck est une autre proposition d'Erik Chevalier, polysémique et tridimensionnelle, montrant trois bouteilles de champagne associées à une diffusion vidéo. Autour de la citation de trois marques de champagne, l'artiste nous propose une vision déboussolée de l'usage à outrance que nous pouvons faire aujourd'hui de la géolocalisation, jusqu'à nos moindres déplacements. Mais que se passe-t-il lorsqu'il faut géolocaliser le double, à l'instant du *partout et maintenant* ? Nous mêmes, savons nous encore nous positionner ? Trois bouteilles, donc. L'une tournant sur elle-même et proposant la stéréographie d'une 3D, et les deux autres, couplées comme de fausses jumelles, ouvertes sur les images et les sons d'une improbable stéréophonie qui nous rappelle que le son du champagne est également lié à la poésie sonore[12].

Enfin Erik Chevalier nous livre ***Si GT***, un texte à la fois poétique et réflexif sur l'historique des abrégés du tourisme mécanisé qu'il met en parallèle avec un titre d'Alain Bashung[13]. Il nous rappelle ces moments cinématographiques en voiture, où l'auto-radio diffuse une musique qui contamine en travelling notre expérience du paysage parcouru. Création d'un moment fictionnel où la conduite et la vision se dissocient (attention cela peut être parfois dangereux).

Ivan Polliart, originaire de Reims, le *local* de l'étape, s'interroge sur ces zones périphériques qu'on appelle de manière neutre les grands ensembles. Il photographie cet urbanisme devenu pur usage et qui est absent des plans touristiques sponsorisés que l'on distribue gracieusement dans les offices de tourisme. Avec ***heroic time [la maison de mon voisin]*** et ***[home sweet home]***[14], l'artiste présente une double installation photographique (chaque partie en étant elle-même dédoublée). De grand format, ces objets photographiques composés représentent à l'endroit, de face et de côté, des bâtiments du quartier Croix-Rouge : une barre HLM qui est toujours visible et une tour qui a disparue, foudroyée par la dynamite en 2006.

Au revers, les lattes de bois sont visibles. Elles supportent les images en plusieurs sections qui rappellent les panneaux de promotions immobilières visibles dans l'espace public des chantiers. Précaires à l'usage, définitifs dans une exposition, ces objets sont aussi les souvenirs d'une enfance rémoise, qui sont également ceux de nombreux enfants de sa génération (et de nombreuses suivantes). Un patrimoine affectif à défaut d'être effectif.

La yellow zone[15] est le plateau de scénographie en bois d'une couleur signal, le jaune. Faisant office de scène, elle délimite le territoire de l'exposition où l'ensemble des acteurs de ***DBS4*** inscrivent leurs productions. Les murs de la salle n'existent plus. Elle marque la frontière entre l'espace dédié à l'exposition et l'espace *profane* du contournement, entre l'artistique et le spectacle. Par cette mise à distance proposée, elle invite les visiteurs à devenir une partie intégrée de ***DBS4*** si, bien-sûr, ceux-ci désirent profiter d'un point de vue privilégié, au plus près des objets présentés sur ce socle praticable. Cet espace imposé aux artistes les oblige à accepter une lecture altérée de leurs productions par le proche voisinage d'autres oeuvres que les leurs. Territoire pluriel et multiple, il contamine chaque unité le constituant (après cependant un positionnement décidé démocratiquement entre les artistes), à l'instar de la ville, autre espace pluriel et multiple.

Pour les internationaux de ***DBS4*** , les étrangers sont :
Kamil Kuskowski, polonais, a déjà participé au projet DoubleStéréo#2 en 2008. **Dumitru Oboroc** réside à Iași en Roumanie. **Martijn Tellinga** habite les Pays-Bas, il travaille sur le son, ce qui est une nouveauté pour ***DBS***.

Avec ***La cathédrale***, **Kamil Kuskowski** nous rappelle que l'image synthétique et emblématique de la ville de Reims est celle de Notre-Dame, à voir sur l'édition 2012 Reims Prestige du magazine de l'Office de Tourisme de Reims. Monument incontournable, au programme de tous les touristes de passage, fut-il éclair, en attestent les parkings destinés aux autobus et autres cars, tous situés au chevet de l'édifice. Une visite guidée et l'on reprend la Route Touristique du Champagne à la découverte du vignoble. Une bouteille, une cathédrale : la synthèse touristique est parfaite. Tout y est, à un détail près, tout ceci est le propos d'un artiste.
Autre temps, même bâtisse, le dessin de Viollet-le-Duc pour la cathédrale idéale, souvent décrite comme étant celle de Reims (et qui en porte de nombreuses ressemblances, mais n'y est pas identique), mentionne une flèche au sommet de chaque tour. Le dictionnaire Robert précise qu'une flèche est aussi un trait d'esprit…

lollipop[16] ***vs. europe*** est un objet emprunté au mobilier urbain promotionnel. Cette *sucette* publicitaire en bois brut et lumineuse (bois/plexiglas/néon) de **Dumitru Oboroc** est couchée, posée en équilibre sur le plateau jaune[17], comme en attente d'une affectation définitive non encore décidée. Pas vraiment présentée, elle est plutôt simplement entreposée dans l'exposition. La ville est sa véritable destination standardisée et POPulaire, celle d'exister parmi les images publicitaires au risque de

passer inaperçue. Altération jusqu'à la disparition : image vs usage. On peut y lire « REIMS IS BORING, IAŞI TOO[18] ». Message publicitaire ? L'anglais est la langue de ***DBS***, la seule possible actuellement pour communiquer entre polonais, hollandais, roumain, français… Iași est une ville moldave de plus de 300 000 habitants, à l'est de la Roumanie, c'est-a-dire aux confins orientaux de l'Union Européenne. C'est l'un des plus grands centres culturels roumains, et l'un des plus hauts lieux de culture en Europe. Mais qui, en France, à Reims, connaît Iași ?

landscape [pieces], de Martijn Tellinga, est le prologue à la performance sonore ***positions*** proposée par l'artiste lors du vernissage de l'exposition. La table présentée documente des projets antérieurs à ***DBS4*** afin d'expliciter la démarche de l'artiste et annonce la création prévue en 2012, ***DBS4***_suite, qui s'est développée dans divers lieux de la ville (cf. ci-après). Fidèle au projet ***DBS***, cet artiste étranger propose aux rémois de redécouvrir les espaces de leur quotidien, augmentés de sa propre vision (et en l'occurrence ici de sa propre audition) de visiteur étranger attentif et vigilant.

Reims, une étape

Soledad Caballero de Luis, urugayenne résidant à Barcelone nous livre, en contrepoint, un texte/étape à la première personne. L'auteur ubiquiste présente et absente à Reims-Barcelone subit le filtre affectif et géographique qui altère la perception de l'espace d'un lieu nouveau lorsque que l'on y est étrangère et de passage. La ville, expérience transitoire, se dématérialise pour devenir un souvenir qui alimente le background dynamique de chacun. Le texte ***perdue à Reims*** annonce d'autres possibilités, d'autres perspectives.

Le petit train de Reims propose une balade commentée, Parvis de la Cathédrale.
Parking situé rue Saint-Symphorien à Reims.

2012, DBS4 suite

Comme annoncé lors de l'inauguration de l'exposition en 2011, cette suite différée de six mois a été consacrée à la proposition sonore de l'artiste **Martijn Tellinga** intitulée ***branching into others***. Ces deux performances acoustiques se sont déroulées successivement dans le parking en sous-sol de la Résidence des Facultés du CROUS et dans la cour intérieure Jadart à Reims.
Pour réaliser ces performances, un groupe de neuf étudiants aux expériences et formations musicales variées, tous étrangers à la pratique prospective des performances sonores, a été préparé au cours d'ateliers menés par **Martijn Tellinga** au sein du Conservatoire à Rayonnement Régional de Reims (CRRR).
Live, les sons des instruments et ceux de la ville s'amalgament dans un même espace-temps. L'aléatoire devient programme.
Enfin, au cours d'une table ronde organisée en partenariat avec le Centre National de Création Musicale Césaré, et dans ses locaux, **Martijn Tellinga** nous livre ses préoccupations artistiques personnelles.

Outre les images de ce catalogue, les quelques interviews et les textes, la restitution de l'exposition de Reims est ici complétée par l'édition à titre de documentation d'un CD audio permettant l'écoute des performances sonores qui se sont déroulées au cours des ***DBS4*** et ***DBS4***_suite.

avril 2013

1 - Rappelons que c'est à Reims que furent sacrés les rois de France durant près de 15 siècles.
2 / 8 - www.reims-tourisme.com
3 - Erik Chevalier, Kamil Kuskowski, Dumitru Oboroc et Martijn Tellinga.
4 - Ivan Polliart.
5 - Saskia Cousin et Bertrand Réau, *Sociologie du tourisme*, Ed. La Découverte, Paris, 2009. p.3.
6 - Lieven de Cauter, *La ville néo-théâtrale – Sur la vieille métropole et les nouvelles masses*, Extrait de *Fantasmapolis*, Ed. Presse Universitaire de Rennes, 2005.
7 - Paul Ardenne, *Terre Habitée*, Archibooks + Sautereau Ed, 2011.
9 - Cf. Lieven de Cauter, *La ville néo-théâtrale – Sur la vieille métropole et les nouvelles masses*, Extrait de *Fantasmapolis*, Ed. Presse Universitaire de Rennes, 2005.
10 - Centre Hospitalier Universitaire (CHU) de Reims.
11 - le titre fait également référence à une vidéo de l'artiste Józef Robakovski intitulée *Cars, cars...* de 1985.
12 - Bernard Heidsieck, né en 1928 est un poète sonore français.
13 - Alain Bashung, figure importante de la chanson et du rock français à partir du début des année 80..
14 / 15 - titres originaux en anglais.
16 - en anglais dans le texte.
17 - fait référence à *Yellow Zone* dispositif scénographique d'Ivan Polliart, palette géante ou plateau mobile d'entrepôt.
18 - en anglais dans le texte.

Montage de l'exposition ***DBS4***, salle Brûlart, ancien Collège des Jésuites, Reims.

La voiture sans conducteur de *Google*, parfois appelée *Google Car*, est un projet de voiture automate développé par *Google*. Source Wikipédia.
dessin EriK Chevalier

Si GT
DBS « British Racing Green »
Erik Chevalier

C'est par une digression que je propose d'aborder ici la notion de tourisme, intrinsèque au projet mené par 23.03, et de la relier à celles, sous-jacentes, de déplacement et de mouvement.

Point de départ (déjà un voyage !), l'intitulé récurrent ***DBS*** –abrégé de DouBle Stéréo– m'apparaît se trouver, en ce 4e opus, dans une livrée « British Racing Green[1] ». Il m'évoque en effet également l'acronyme (et homonyme) « DBS » (David Brown Special[2]), sigle de certaines voitures anglaises passées à la postérité grâce à la fiction cinématographique et l'adaptation des romans d'espionnage de Ian Fleming (dont le héros circule précisément le plus souvent avec un visa tourisme).

Certaines de ces autos se classent même dans une catégorie à deux initiales, dite *GT*, pour « Gran Turismo[3] », mythe automobile dont subsiste actuellement, pour l'essentiel, la dénomination d'un jeu de console –autre espace fictionnel– à visibilité planétaire.

Mais, de nos jours, la vanité des voitures de sport et de prestige « Grand Tourisme » est en passe d'être consommée. Certains de leur propriétaires tentent alors d'entretenir –avec malheureusement l'appréciation du temps de voyage en moins !– un rapport au tourisme proche de sa conception originale, c'est-à-dire élitiste, de *classe*. Sous les mêmes initiales, dès le XVIIIe et surtout durant les XVIIIe et XIXe siècles, *Le Grand Tour* était l'intitulé des longs voyages initiatiques (plusieurs mois) à travers l'Europe, menés par les jeunes gens de la haute société et de l'aristocratie. Ces voyages avaient pour but de parfaire leur éducation, leur culture, notamment au contact de l'art antique (la boucle est bouclée[4]).

Et si le mythe s'estompe, ne doutons pas un instant cependant qu'une automobile de ce genre, malgré un volume de chargement ridicule, devait se trouver en capacité de transporter quelques millions de bulles du vin produit à Reims, dont la réputation mondiale n'a rien à envier à celle de ces prestigieuses voitures anglaises.

Le tourisme et son histoire ne concernent donc plus simplement les lieux de voyage et de villégiature, mais également l'évolution parallèle des moyens de transport permettant son essor.

Les premières voitures particulières revendiquant l'appellation *GT* apparaissent en 1930 et sont l'apanage d'une clientèle très fortunée. En 1936, si ce sont surtout les vélos et les tandems qui symbolisent les premiers congés payés, la classe dite supérieure doit rapidement trouver à se démarquer car le tourisme automobile devient peu à peu accessible au plus grand nombre, et cela à travers des territoires, non encore pensés comme à aménager, mais déjà vécus comme nationaux.

L'essor économique de l'après-guerre, la naissance de la « société des loisirs[5] », l'accès à l'automobile rendu populaire et le développement des infrastructures routières, puis, plus tard, autoroutières, accentuent encore l'impression de réduction des différences entre les marqueurs sociaux dans ce domaine sensible.

En 1950 apparaît le sigle *TI* pour « Tourisme International ».

Sans entrer dans le paysage, c'est donc presque d'influence territoriale de classe qu'il s'agit alors.

Le touriste, détaché de son lieu de vie, de son territoire d'origine, porte alors avec lui un ensemble d'attributs signifiants. Les *2CV Citroën*, *Volkswagen*, *Fiat 600*, *Morris Minor*, *203 Peugeot*, *4L Renault* et autres *Aronde* (toujours pas *GT*, ni *TI*) permettent de faire goûter à leurs passagers les joies du camping (autre invention britannique) au milieu des années 60. Les plus riches peuvent quant à eux se singulariser par l'arrogance et la suprématie de leur *GT* aux bagages sur mesure, et de leurs *chronos* (concept désormais impensable depuis le développement des limitations de vitesse !) entre les capitales d'Europe, la côte d'Azur, Monte Carlo… et également Reims.

Tandis qu' « *à l'arrière des berlines on devine* [non plus] *des monarques et leurs figurines* [mais des petits garçons et leurs *Dinky* miniatures *GT*][6] ».

« *Ils font des envieux, à l'arrière des dauphines*[7] [avec dans leurs mains la *Corgi Or 261 "Goldfinger" GT* réduite la plus vendue !][8] ».

Dans les années 70, la lutte des classes *tourisme* change de terrain : les crises pétrolières la rendent moins visible sur la route.
De même, après la vulgarisation marketing des années 80, nombre de véhicules (*Golf*, *Peugeot 205*…) accèdent aux fameuses initiales *GT*, désormais augmentées d'un *I*, transformant pour l'occasion le « Gran Turismo Internazionale » (à l'origine catégorie de course) en « Grand Tourisme Injection[9] » (presque une dope !).

Quelques décennies plus tard, le voyage aérien intercontinental est devenu *low-cost*. Qui aurait ainsi pu imaginer en 1936 qu'en l'espace de quelques générations, l'accédant aux congés de plein air puisse se retrouver dans les airs à coups de kérosène !

Mais aristocratie et bourgeoisie, « *juste une paire de demi-dieux livrés à eux*[10] », sont depuis longtemps passés à d'autres privilèges…

Ce déplacement effréné, toujours plus loin, sur ces quelques décennies, a pour conséquence d'effacer, d'évacuer toute notion de paysage : l'on se rend d'une vue[11] à l'autre, en sélectionnant plus ou moins bien celle d'arrivée selon son *label valorisant* : conservatoire du littoral, pavillon bleu, parc naturel, ville d'art et d'histoire, villes et villages fleuris de France, capitale de l'andouillette… entre autres nombreuses possibilités.
Quel voyageur actuel revendiquerait le droit à apprécier le paysage, en voyage ?

Le voyageur pressé du *TGV* est accaparé par l'écran de son computer. Les passagers passifs (toutes catégories sociales confondues) des véhicules sur route, occupés eux-aussi par leurs divers écrans (DVD, GPS, téléphones et autres tablettes et consoles de jeux), sont tous embarqués « Gran Turismo », et à nouveau la boucle est bouclée !

Si tout tourisme nécessite d'être véhiculé…

…les démarcations territoriales et les appartenances sociales n'ont plus lieu d'être dans un voyage sans paysages.

La *GT V*anité reste au garage, car de nos jours le voyage est virtuellement accessible sur la toile.

Persiste cependant un certain paradoxe à cette ubiquité immédiate, à ce web syncrétique : si je peux me balader dans la campagne rémoise ou à proximité de la gare de Bezannes par *Google map/street* interposé, si je réduis à néant le temps de trajet, annulant d'ailleurs là aussi le paysage, je n'effectue qu'un voyage à rebours[12] pour me trouver sur un lieu prévu par une *GC*[13], et non plus du tout une *GT*.

Pourtant quelle merveilleuse égalité avec mon voisin fortuné, quelle belle économie de CO_2 !

J'arrive en même temps, devant le même temps, devant la même image… sans risque d'accident de la route, sans déraillement possible, sans surmenage, sans peur de rater l'avion…

Alors peu à peu, la vitesse sur route se trouvant prohibée, ma nouvelle *GT* change de sens. Elle devient l'acronyme de *G*iga *T*esla[14], et se conduit de mon fauteuil…

…Je rêve à une vitesse absolue… Celle du *LHC*[15], accélérateur de particules, *synchrotron* dont le tesla est l'unité de mesure, (la boucle est bouclée –toujours sur circuit).

Du réel au virtuel…

…je rêve d'un *Traum*[16] historique, le seul à valeur de véhicule touristique, où ce n'est plus la distance parcourue qui importe, mais le voyage dans le temps !

Avant qu'un *Mars* touristique nous transporte d'un *locator*[17] à l'autre… Avant l'inversion de polarité et son incidence sur les bulles de champagne[18]…

…peut-être devrions tenter de renouer avec la marche à pied, d'embrasser le paysage, *Le tour de France par deux enfants*[19] à la main, dont une réédition vient de paraître.

Laissons les *GT*, chaussons nos souliers, sans reddition de la Neuvillette à Croix-Rouge[20], à l'échelle 1, GPS de côté, destination Hôpital Debré.

« *Plus rien ne s'oppose à la nuit / rien ne justifie / usez vos souliers*[21] ».

1 - Le « British Racing Green » (littéralement *vert anglais de course* en anglais), abrégé en BRG, est la livrée nationale utilisée par les automobiles de course britanniques en compétition internationale jusqu'à la fin des années 1960, date à laquelle est abandonnée la distinction de couleur par nationalité. Source Wikipedia.

2 - David Brown : propriétaire de la marque automobile *Aston Martin* de 1947 à 1972.

3 - « Gran Turismo » (1930) : catégorie de voitures sportives de série (même de petite cylindrée) engagées à l'origine en course d'endurance sur route (Targa Florio, 24 heures du Mans, Mille Miglia). Actuellement le terme désigne un groupe de voitures de compétition de circuit et d'endurance extrapolées de véhicules homologués pour la route, et de grosse cylindrée. Par extension, *GT* qualifie une voiture de série, souvent de prestige, à carrosserie coupée.

4 - Au retour, le voyage avait une fonction sociale, il était un élément de reconnaissance ou d'ascension sociale. Il affirmait les moyens financiers et la culture du voyageur, avant son départ, et à son retour. Le but du voyage n'était pas d'aller voir autre chose, d'aller se forger une culture propre, mais d'aller voir ce qui devait être vu, de se forger une culture commune. L'important était de pouvoir au retour partager des anecdotes et des souvenirs. C'était pour cette raison que l'on visitait toujours les mêmes hauts lieux culturels. Le récit de voyage avait alors une fonction importante, celle de faire reconnaître cette expérience acquise et cette culture commune qui renforceraient les liens sociaux.
Cf. Gilles Bertrand, *Le grand tour revisité pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008.
Grand Tour (tourisme, touriste), ***in*** Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines, sous la direction d'Olivier Christin, Paris, Métailié, 2010.

5 - D'après le terme initié par Joffre Dumazedier, ***in*** *Vers une civilisation du loisir ?* Seuil, Paris, 1962.

6 / 7 / 10 / 21- extraits de la chanson « *Osez Joséphine* », de Jean Fauque, Alain Bashung.

8 - L'*Aston Martin DB5* de l'agent 007 sort en octobre 1965 à l'échelle 1/46. Elle obtient le prix « Best boys toy, 1965 ». Fin 1966, 2,7 millions d'exemplaires ont déjà été écoulés.

9 - La première *GTI* reste une automobile de prestige : *Maserati 3500 GTI* (1961).

11 - Le mot *vue*, dans le domaine du paysage pictural traditionnel, provient du terme italien *vedute* désignant les œuvres des paysagistes du XVIII^e siècle. Il décrit une peinture réalisée avec la *camera oscura* (*chambre noire*, ancêtre de l'appareil photo), choisie pour son caractère *pittoresque* (de l'italien *pittore* qui signifie *peintre*). Les plus célèbres sont celles des vénitiens Canaletto et Guardi. Ces œuvres, majeures pour l'époque, ont un équivalent contemporain : la carte postale.

12 - A l'instar des deux œuvres présentés pour ***DBS4*** :
Tramwaj nous propose de voyager sur place dans une situation inversée, où je peux me trouver « tout autour » de la porte de tram fixe, choisissant en tant que voyageur/spectateur/usager un point de vue sur un parcours défilant pré-enregistré (alors que lorsque l'on se trouve transporté, en mouvement, notre corps n'ajoute généralement pas au mouvement, si ce n'est dans le maintien de l'équilibre !).
En quête d'Heidseick use de bouteilles de champagne éponymes comme longues vues, qui servent normalement pour *aller de l'avant*. Ici, l'une nous donne à voir les images à rebours déjà filmées par *Google* dans un temps passé récent mais déjà révolu. Ainsi le siège de la maison Heidseick se trouve simultanément boulevard Henry Vasnier et allée du vignoble, alors qu'il a disparu physiquement de la première adresse ! *Google* ne valide pas l'histoire moteur touristique, mais le partout dans une confusion entre l'immédiateté et la patience du cartographe ! L'autre bouteille nous ouvre, elle, par sa prise de vue objective (vue aérienne d'une carte routière...) à une absence de perspective, et donc d'un point de vue, malgré un zoom s'élargissant en citation au concentrique et toujours actuel ***Tout autour de Vaduz*** (allusion à ***Tout autour de Vaduz*** de Bernard Heidseick, performance et poésie sonore, 1974).
Ces deux œuvres jouent sur la multiplication d'ubiquités et de points de vue. Elles interrogent notre liberté de déplacement face à toutes les assistances à voyager que sont GPS, localisateurs, et logiciels de géolocalisations.

13 - *Google Car* : nom donné aux voitures-caméra qui sillonnent les routes pour *Google*.

14 - Le tesla, du nom du physicien serbe Nikola Tesla, est l'unité dérivée d'induction électromagnétique.

15 - Le *Large Hadron Collider* (Grand collisionneur de hadrons) est un accélérateur de particules mis en fonctionnement le 10 septembre 2008 et inauguré officiellement le 21 octobre 2008 au CERN. Situé à la frontière franco-suisse, c'est le plus puissant accélérateur de particules au monde construit à ce jour. Source Wikipedia.

16 - En allemand dans le texte. *Traum* signifie *rêve*.

17 - Sorte de petite balise qui situe lieux et adresses sur *Google* : localiseur.

18 - NdlA : avant modification du sens des bulles, le champagne est présent sur les podiums de courses automobiles depuis le Grand Prix de France... tenu à Reims en Juillet 1950. (à l'exception des récents *GP* de Bahreïn et d'Abu Dhabi qui eux, préfèrent une version non alcoolisée et enfantine du célèbre vin à bulles).

19 - *Le tour de France par deux enfants* livre de lecture scolaire d'Augustine Fouillée. Première parution en 1877. Réédition par Jean-Pierre Rioux, Tallandier, 2012.

20 - Il s'agit des noms des quartiers situés aux deux extrémités de la ligne de tramway rémoise.

Erik Chevalier lors du tournage de ***Tramwaj***.

Montage de l'exposition ***DBS4***.

INTERVIEW DE Dumitru Oboroc

Propos recueillis pour 23.03 par Ivan Polliart et Hervé Thibon.
Traduit de l'anglais par Ariane Thibon.

Depuis l'exposition de décembre[1] *Iasi est-il toujours ennuyeux ?*
Oui, la ville est toujours ennuyeuse, mais j'ai beaucoup de choses intéressantes à faire, donc ça ne me gêne pas vraiment.

Au début, le projet que tu avais décidé de présenter à l'exposition après ton séjour à Reims a laissé perplexes les membres de 23.03…
« REIMS IS BORING IASI TOO » (vf : « Reims est ennuyeux Iasi aussi »)…
De la ville que tu as visitée, aucune image, juste une sentence (une conclusion ?)...
Oui, il n'y a pas d'image et ça laisse perplexe. Si je commence à illustrer ma phrase, c'est déjà une forme d'argumentation pour essayer de prouver quelque chose. Dans mon œuvre il n'y a rien à prouver ou à nier. Comme dans n'importe quelle forme d'art. Et je n'avais pas l'intention de produire l'illustration d'une situation.

L'ennui n'est-il pas un luxe de nantis, d'oisifs, de dilettantes ?
Oui, cela peut être un luxe pour l'homme, mais appartenir à une ville est encore pire. Cela peut être le luxe des villes européennes de nantis qui essayent de se faire *bien voir* en cachant leurs problèmes sous le tapis, comme des enfants. Dans ces villes, visuellement, tous les quartiers semblent propres et beaux. Pas de problèmes. En tant qu'étranger, on ne remarquerait probablement rien d'anormal. Cependant, on ne peut que ressentir les tensions entre les différents groupes sociaux, et se demander à quel moment une étincelle rendra tout ça visible, non-caché, non-ennuyeux.

L'un des éléments importants du concept DouBleStéréo est la rencontre de plusieurs artistes. Durant les deux moments du projet (résidence et quelques mois plus tard exposition), les artistes peuvent choisir de se rencontrer, voire de travailler en commun, ou au contraire de totalement s'ignorer.
Comment as-tu vécu ce temps commun avec les autres artistes du projet ?
A-t-il eu une incidence sur ta production ?
Nous étions trois artistes[2] invités en même temps à Reims, en résidence pour 23.03. Comme Érik Chevalier était presque toujours en ville seul, et travaillait déjà sur son projet, j'ai surtout passé du temps dans la ville avec Kamil Kuskowski. Nous sommes souvent restés dans les rues, car cela n'aurait servi à rien de demeurer seul dans la chambre d'étudiants où nous étions tous logés, et cela pendant un été chaud. Nous avons passé tous les jours de longues heures dans les rues, dans la ville, en essayant de la saisir, de la voir, de la découvrir. Donc, je pense que si mon expérience de Reims a été partagée avec Kamil, une partie du résultat artistique est partagée aussi.

Comment as-tu vécu la dimension touristique du projet ?
De quelle manière es-tu entré dans ce territoire (la ville de Reims) ?
En tant qu'étranger, le premier rôle qu'on peut jouer dans les rues est celui du touriste. Cependant, en deux ou trois jours, on consomme entièrement l'offre *officielle* et on commence à construire sa propre routine. Mais indépendamment du fait que l'on veuille, en effet, se connecter avec la ville dans son entier, et aller plus loin qu'un touriste, on ne peut pas dépasser la limite voyeuriste qu'on a en tant qu' *alien*. Cette situation, je suppose, est avant tout le résultat de la barrière de la langue et peut-être de quelques différences culturelles. On comprend qu'on est vu et qu'on sera toujours vu comme un étranger, spécialement ces temps-ci, sans aucun accès au vrai cœur des discussions, car on est une partie du problème pour ceux qui vivent là. Donc, le seul instrument d'analyse sur lequel on peut compter est purement visuel : essayer de saisir différents aspects visuels de la ville. Mais ces aspects visuels sont déconnectés de ce qu'on veut découvrir. On a d'abord l'architecture, focus visuel principal sur la ville, mais on peut la trouver trop vieillie pour exprimer quoi que ce soit sur les problèmes d'aujourd'hui.

La pièce que tu as exposée semble exprimer un ressenti commun pour deux villes de notoriétés internationales équivalentes…
Le rapport entre local et global est-il important dans ta démarche ?
Honnêtement, je ne sais pas à quel point ce ressenti est commun, ou si la notoriété internationale de ces deux villes est la même. En ce qui concerne Iasi, oui, on peut parler du rapport global-local, la ville n'étant pas fixée par une punaise sur la carte du global. Quand dans une ville toutes les activités sont définies seulement par leur importance locale, cela peut être un peu déroutant. Mais, parfois quand on produit une œuvre d'art, elle n'est pas dédiée au public de la communauté, elle peut être dédiée au monde de l'art en général, à des amoureux de l'art pris au hasard. D'autres fois, on peut aussi construire une prise de conscience publique locale sur un certain problème. Je pense que résoudre ce problème n'est pas la priorité principale dans une œuvre.

Et que dire également de l'utilisation de l'anglais ?
C'est plus international.
Tout d'abord, cela étend hors de la communauté la source d'idée, de menace, comme le ferait un miroir, et cela dans l'espoir que cela génère ensuite une introspection dans les termes et la langue propres à la ville. C'est également la première langue du tourisme, du voyage, etc., et de la communication verbale dans le domaine des arts visuels contemporains. Enfin, la langue roumaine orientait la phrase vers un autre sens. La version roumaine a le pouvoir de montrer mon œuvre du point de vue d'une minorité ethnique. Cela change le thème de l'œuvre en le faisant passer d'une expérience individuelle de la ville à une expérience collective d'identité culturelle. Ce sera une autre œuvre : « *REIMS E PLICTISITOR**. *IASI EST ENNUYEUX AUSSI* »
(* « *est ennuyeux* » *en roumain*)".

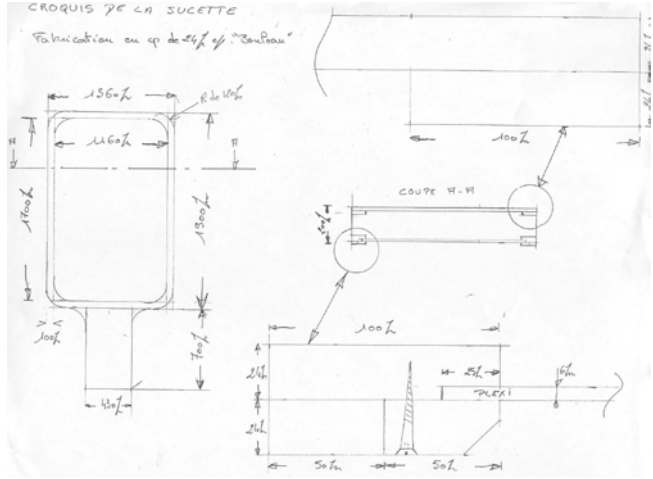
Dans ton parcours artistique, tu joues avec le lieu d'exposition (cf. How to explain a monument to a nation*, Kishinev, 2009, voir site de 23.03 port-folio), tu es déjà allé jusqu'à intervenir directement dans l'espace public par le graffiti au risque de te mettre physiquement en péril. La sentence quelque peu* anti-promotionnelle *de la pièce «* REIMS IS BORING IASI TOO *» pose la question de son implantation dans l'espace public, pour lequel elle est censé être destinée (et qu'elle a d'ailleurs investi durant quelques heures). Elle pose également la question de son installation dans l'espace de la galerie. Pourquoi ne pas rester systématiquement sous la protection de la «* white box[3] *» ?*

Pour essayer de résumer cette question, je dirais que l'espace public est l'espace ultime où une œuvre d'art peut être testée. Si dans un *cube blanc* tout est possible et toléré, dans l'espace public rien n'est pardonné, toutes les institutions –sociales, politiques, légales, économiques, artistiques, etc.– vont se mettre à travailler sur ton œuvre, parce que cet espace n'est plus un espace symbolique mais la pure réalité. A ce niveau, essayer d'inciter celui qui regarde est beaucoup plus excitant et plus connecté à une sorte de vérité. Ce n'est plus un film, c'est de l'art.

A l'extérieur, le risque que peut prendre ta sucette[4] *est de se fondre dans le flux continu des stéréotypes médiatiques et publicitaires, et donc de passer inaperçue. Sa sécheresse typographique et minimaliste me rappelle les aphorismes consuméristes extraterrestres dans Invasion Los Angeles*[5] *de John Carpenter. Ce film de S-F, en relation forte avec la low culture des années 1980, peut contredire l'idée développée par l'École de Francfort*[6] *selon laquelle la culture de masse est synonyme d'asservissement idéologique. Publicité, cinéma de genre, littérature, S-F ou musique, y a-t-il une différence ? Ou plus simplement :*
y a-t-il du bon dans la pop culture ?

Je ne pense pas que la *sucette* passerait inaperçue. Si on en produit vingt et qu'on les place dans les espaces publics les plus peuplés, elles seront visibles parce qu'elles n'offriront pas ce que l'on veut entendre ou voir, elles ne satisferont pas nos besoins ou ne répondront pas à nos attentes comme le feraient les mécanismes classiques de la publicité. A ce niveau, la *sucette* n'a pas de but commercial. Ce qui est amusant, c'est que si l'on place un logo commercial connu à côté du texte « *REIMS IS BORING IASI TOO* », alors la *sucette* sera absorbée par le flux des médias, et sera seulement vue comme une façon bizarre de faire de la publicité sans accent sur le contenu du texte.
A propos du film de John Carpenter, je pense en fait qu'il ne contredit pas cette idée, au contraire, il dit que la culture de masse peut être manipulée idéologiquement avec pour but de changer ses habitudes de consommation. Il dit aussi que l'on peut sortir de cette existence de sommeil. Si l'on place un signe *égal* entre *culture de masse* et *pop culture*, je dirais sur cette dernière remarque que nous sommes aujourd'hui les témoins d'une *pop culture* hégémonique qui incorpore en fait tout le reste. Je ne sais pas si c'est bon ou mauvais. Il semble simplement qu'il n'y ait pas de barrière entre les différents niveaux ou niches culturels. Il semble que les niveaux culturels, de la *high* à la *low*, *pop* ou *mass*, n'existent plus. Ils ne sont plus que différents aspects pour assouvir les mêmes désirs. *High*, *low*, gauche ou droite, tous sont devenus

des marchandises, des produits vendables de grande valeur. On peut parfaitement comparer et apprécier de façon égale la valeur des hélicoptères de Banksy et de la « Dances des chevaliers » de Prokofiev, et il n'y aura pas de surprise. Ce n'est donc qu'une question de conception de la personnalité, de ce qu'on choisit dans l'offre culturelle mondiale car tout est assez proche de nous. Je suppose que les gens les plus riches de cette planète ont un problème avec leur dépenses en produits de luxe, car les produits de luxe sont devenus accessibles aux masses.



dessin technique de ***Lollipop vs. Europe***, 2011.

1 - Exposition ***DBS4*** à Reims du 28 novembre 2011 au 8 janvier 2012.
2 - Kamil Kuskowski (polonais), Érik Chevalier (français) et Dumitru Oboroc (moldave) ; le troisième artiste étranger du projet ***DBS4***, Martijn Tellinga (Néerlandais), est venu en résidence à Reims quelques temps avant (juin 2011).
3 - Le terme de « *white box* » (ou « *white cube* » – *boîte blanche* ou *cube blanc* en français) désigne le fonctionnement de base de la mise en scène d'une exposition d'arts visuels depuis les années 60 environ. Il consiste à faire en sorte que l'espace d'exposition tende au maximum vers la neutralité d'un cube vide, aux murs et plafonds les plus nus possibles, et au sol d'un gris neutre, afin que le minimum d'éléments visibles non souhaités par l'artiste vienne interférer dans la réception des œuvres par le regardeur.
4 - *Sucette* est le nom donné à cette forme particulière de mobilier urbain publicitaire, à cause de sa ressemblance avec le bonbon enfantin planté sur tige.
5 - Titre original : *They Live* 1988 –http://www.youtube.com/watch?v=C0gqlGMlpI8– Sentences du film : *Obey ; Marry and reproduce ; Stay asleep ; Buy ; Do Not Question Authority ; Watch TV ; No Thought ; etc.*
6 - NdlA : L'École de Francfort est le nom donné à un courant de pensée issu d'enseignants de l'Université de Francfort dans les années 1960, dont les plus illustres sont Theodor W. Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973). Ils développèrent une critique radicale des aspects politiques, sociaux et culturels de la société bourgeoise, proposant, un appareil analytique adapté aussi bien à la critique de la société occidentale du *bloc de l'ouest* qu'à celle issue du marxisme dans le *bloc de l'est*.

Dumitru Oboroc ***Lollipop vs. Europe***, installée rue Eugene Wiet, Reims.

Arc del triomf, Barcelone.

Perdue à Reims[1]
Soledad Caballero de Luis

Traduit de l'espagnol par Charly Prabel-Guignard.

Je me suis réveillée avec une sensation de froid dans les os. Il faisait noir et la couverture était par terre. Quand j'ai essayé de la soulever, mon corps était comme une marionnette mais en pièces détachées et mal articulées. Le fauteuil est aussi inconfortable que ce froid douloureux. Le ciel bleu de Barcelone me manque, ainsi que les gens qui marchent dans le *carrer*[2]. Reims, en hiver, se voit en noir et blanc. La vie se déroule derrière les murs et s'entrevoit à travers un rideau qui se ferme, à travers les fleurs qui se profilent depuis ce balcon, à l'intérieur des cafés, dans la soupe à l'oignon et dans chaque gorgée de champagne. « *Reims is boring* » disait l'oeuvre d'un artiste dans l'exposition que j'ai visitée hier. Je me suis approchée de l'auteur avec l'envie d'avoir une conversation au sujet de l'ennui. Ça se passe en nous, insistai-je. Se débarrasser de l'ennui est une de ces choses qui se cherche à l'extérieur et qui se trouve à l'intérieur. Comme la vie à Reims. Mais la divergence n'encourage pas toujours la conversation.

Je me suis bien couverte, j'ai enroulé une écharpe blanche autour de mon cou et je suis sortie. J'ai oublié mes gants et je me suis promenée dans les rues pavées avec les mains grelottantes et sèches dans les poches de mon blouson. Je me suis arrêtée pour regarder les orchidées qu'un fleuriste encore ouvert avait sorties le long du trottoir. « Salut » , me dit un homme de petite taille. « Voulez-vous des fleurs ? Aujourd'hui, c'est la Sainte Catherine ». Il était assis sur l'une des quelques marches de la porte d'entrée et était entouré de pots d'orchidées. Pour la Sainte Catherine, on demande « un mari de bon lieu ! Qu'il soit doux, opulent, libéral et agréable ![3] ». Il me fit rire. Je ne veux pas un mari, lui répondis-je, je veux José.

J'ai traversé la rue en direction des Cahiers perdus et je suis entrée. J'ai demandé un verre de vin rouge et une tartiflette. J'ai pris le journal local qui se trouvait sur la table et j'ai commencé à le parcourir. Le vin arriva aussitôt, accompagné d'une corbeille de pain chaud. Le lieu était petit et le peu de tables qu'il y avait étaient très proches les unes des autres. Deux couples riaient devant une fondue et une bouteille de vin blanc posée sur la table près de la fenêtre. Mais quelque chose se serra en moi ; mon ennui peut-être ou les rires que je retiens depuis que je ne ris plus avec José. Je suis perdue à Reims. J'ai payé l'addition et je suis sortie. J'ai marché jusqu'à la Basilique Saint-Rémi et je me suis assise sur le perron, regardant les pierres carrées du monde médiéval, à l'époque où Jésus regardait les hommes dans les yeux depuis sa croix. J'ai levé lentement ma tête douloureuse jusqu'aux tours hautes et fines qui me regardèrent avec cet air gothique si familier. Je leurs souris et je m'arrêtai sur les aiguilles dorées de l'horloge de la tour droite. C'était l'heure de rentrer à la maison.

Quand je suis rentrée, il faisait nuit. Le matin suivant, je me suis réveillée à neuf heures, avec le doux bruit que soulèvent les roues des voitures en glissant sur l'eau de pluie. Je me suis approchée de la terrasse et quelques nuages volumineux, plus blancs que gris, sont venus au-dessus de ma tête. Je ne voyais plus ni les immeubles ni les oiseaux, ni les cimes vertes des arbres ni les drapeaux, seulement les nuages blancs et gros flottant dans le murmure de l'eau ruisselante et le bavardage animé des perruches. *Sóc a Barcelona*[4], me dis-je face au doute. Je suis allée jusqu'à la cuisine pour faire chauffer de l'eau et faire griller des tartines sans pouvoir m'enlever de la tête l'image de la ville effacée par les nuages. La cuisine est blanche : les armoires, les tiroirs, la porte, le sol et ce matin-là, même la hotte aspirante située au-dessus du fourneau resplendissait. José aurait tout nettoyé avant de partir. Je ne sais pas comment il a le temps de faire ces choses-là. À moi, le temps m'échappe comme si chacun de mes pas avançait les aiguilles de l'horloge, alors que lui, il marche avec parcimonie, le corps droit et la tête haute, s'arrêtant à chaque seconde. J'ai regardé l'horloge de la cuisine accrochée au mur qui sonnait l'heure de *l'adéu*[5].

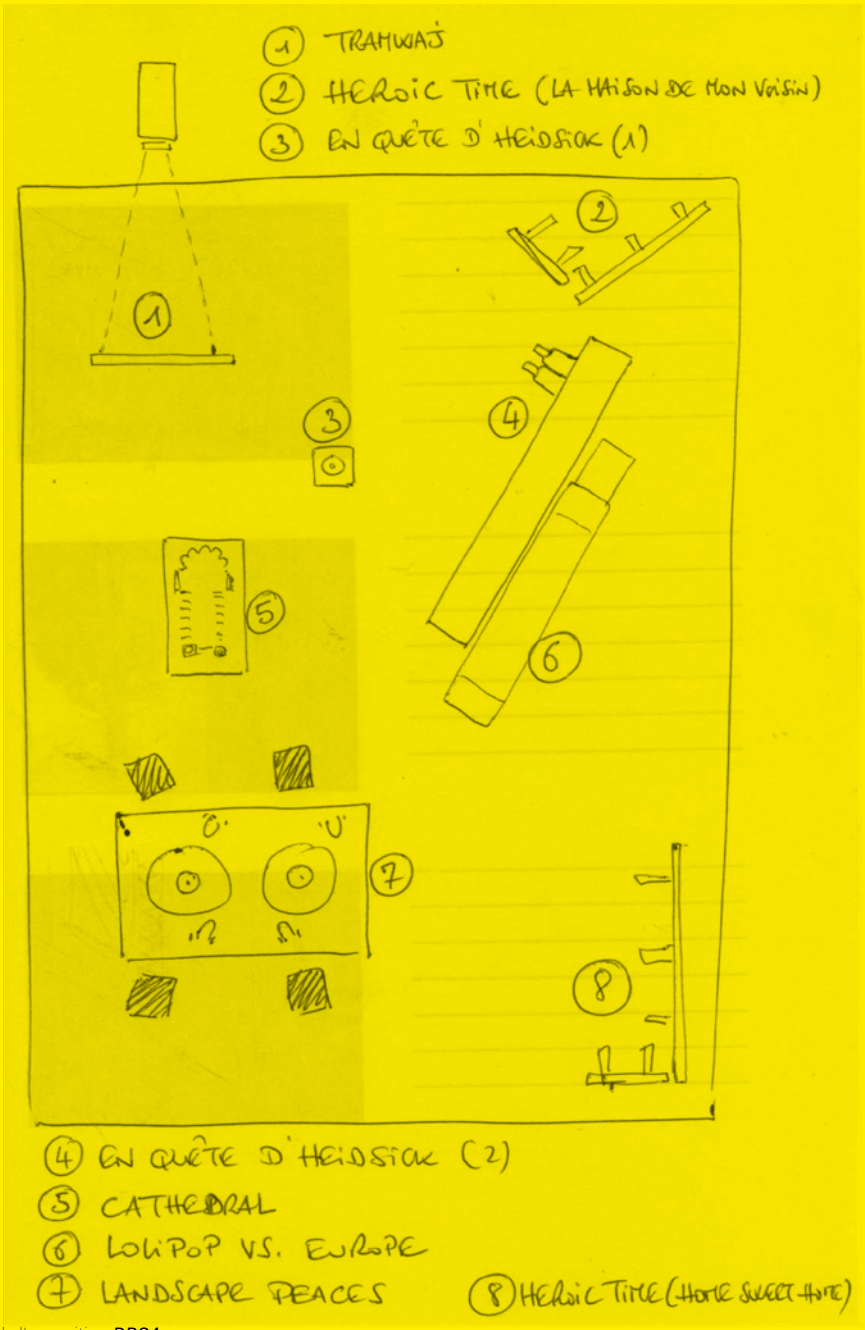
J'ai étalé du fromage de chèvre sur les tartines et j'ai bu, sans grande envie, le thé de rooibos. La somnolence me fait confondre l'appétit avec la faim. Comme le futur. Avant d'aller à Reims, Guzmán m'a dit que c'était le moment de penser au futur. Le pain craque alors que je mastique un avenir dans lequel José me fait rire, comme presque toujours. Et il me salue avec cette caresse qui commence par la taille et qui parcours la moitié du dos étirant le temps avec le bout de ses doigts. *Fins ara*[6]. Le facteur, sonnant à la porte, m'a ramenée à la réalité et la facture d'eau m'a ramenée à cet autre futur dont me parlait Guzmán, qui n'a pas le goût du fromage de chèvre. Ce temps durant lequel les pas durent ce que dure seulement un seul pas, durant lequel ce qui compte est ce qui se voit, ce qui se montre, ou ce qui s'achète. Un temps qui quelquefois devient un mandat. Comme ce vendredi après-midi où José avait avancé la trotteuse et n'était pas venu à notre rendez-vous. Je l'ai excusé ; lui aussi a dû attendre un certain temps avant que je revienne sur mes pas pour venir le retrouver. Période de désaccord. Je suis retournée à la terrasse. Les nuages étaient gris et plats. Il tombait *un xàfec de mil demonis*[7].

Guzmán a seulement pensé à ce futur pour mettre fin à un certain présent. Le reste était laissé aux mains de la Providence arrivée sous la forme d'escalopes à la milanaise entre les mains d'une amie, ou sous la forme de colombes. Mais ce fut grâce à l'insistance de ma mère qui j'ai appris à laisser certaines choses entre les mains de la Providence, même si parfois mon manque de foi me fait tapoter les doigts sur la table. Très souvent cette présente absence me fait tambouriner. C'est la vie disent-ils par ici, à titre d'encouragement et de consolation. Pendant que j'écoute ces mots de loin, je prends soin de mes mains, je me vernis les ongles et j'essaie de rendre musical mon tambourinement. La pluie envahit la terrasse et m'éclaboussa le visage poussé par un air froid. Je suis allée chercher un manteau.

Parc de la Ciutadella, Barcelone.

J'ai mis un sweat-shirt marron et je suis allée à la salle de bain pour me rincer le visage. Sans me regarder dans le miroir, j'ai ouvert le robinet d'eau chaude et le chauffage à gaz crissa un peu. J'ai mis mes mains sous l'eau jusqu'à ce qu'elles se remplissent, débordent et que l'eau se mette à tomber à un rythme constant tels les grains du sablier. Ensuite, j'ai baissé la tête et je l'ai mise entre mes mains. Je suis restée un petit moment avec la tête dans l'eau tiède, puis j'ai tendu la main à la recherche d'une serviette. Je me suis redressée alors que je me séchais et j'ai entrouvert mes yeux face au miroir embué. Il y avait toujours les nuages, la pluie ; les sabliers et les trotteuses ; la Providence, les rires et José... Avec la même serviette j'ai commencé à nettoyer le miroir embué, au rythme d'une légère caresse qui part de la taille jusqu'au milieu du dos. J'ai ouvert un oeil et j'ai regardé l'heure. Il était onze heures.

1 - Le titre, dans le texte original, est donné tel quel, en français.
2 - *Carrer* est un mot catalan signifiant *rue*.
3 - Ce fragment en italique est donné tel quel dans le texte original.
4 - *Soc a Barcelona* est une expression catalane signifiant *Je suis à Barcelone*.
5 - *Adéu* est un mot catalan signifiant *au revoir*.
6 - *Fins ara* est une expression catalane signifiant *à tout de suite*.
7 - *un xàfec de mil demonis* est une expression typiquement catalane désignant une pluie torrentielle.



plan de l'exposition ***DBS4***.

PORTFOLIO

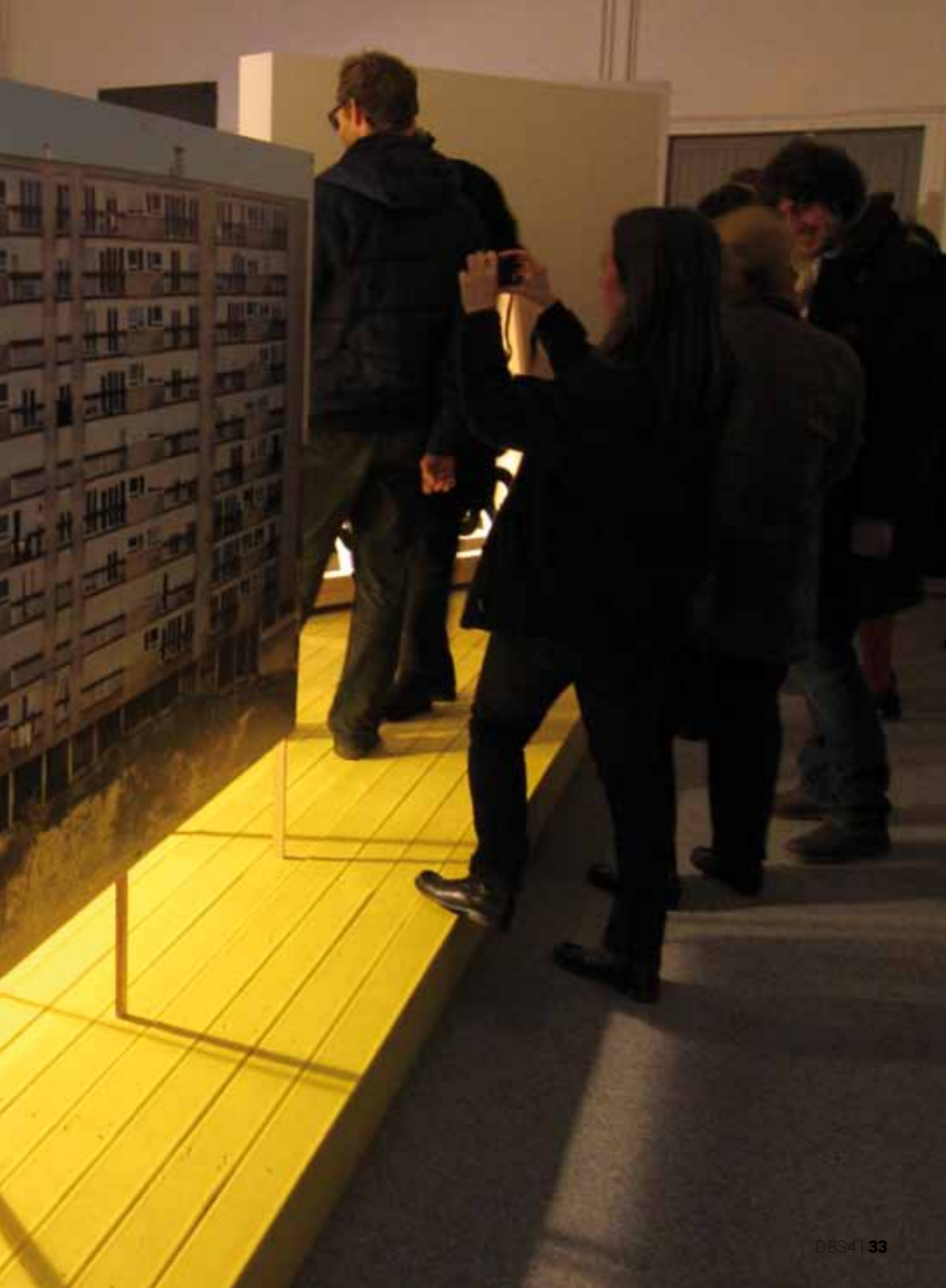
exposition
28/11/11 ▶ 08/01/12
salle Brûlart, Reims

Ivan Rolliart ***Yellow zone***, bois, 2011.

vue de l'exposition ***DBS4***

BORING

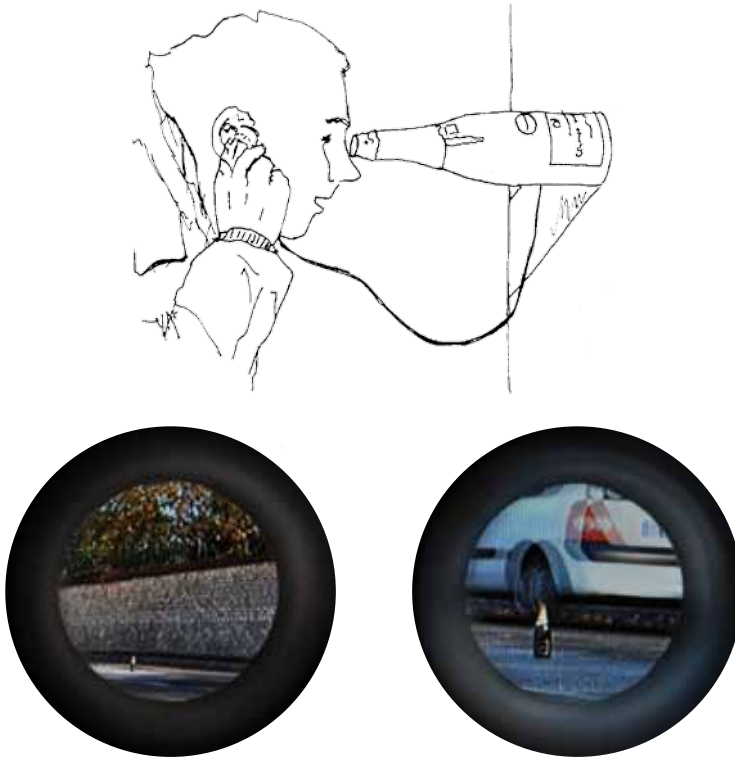
vue de l'exposition ***DBS4***.



Dumitru Oboroc ***Lollipop vs. Europe***, bois, e-print, 2011.

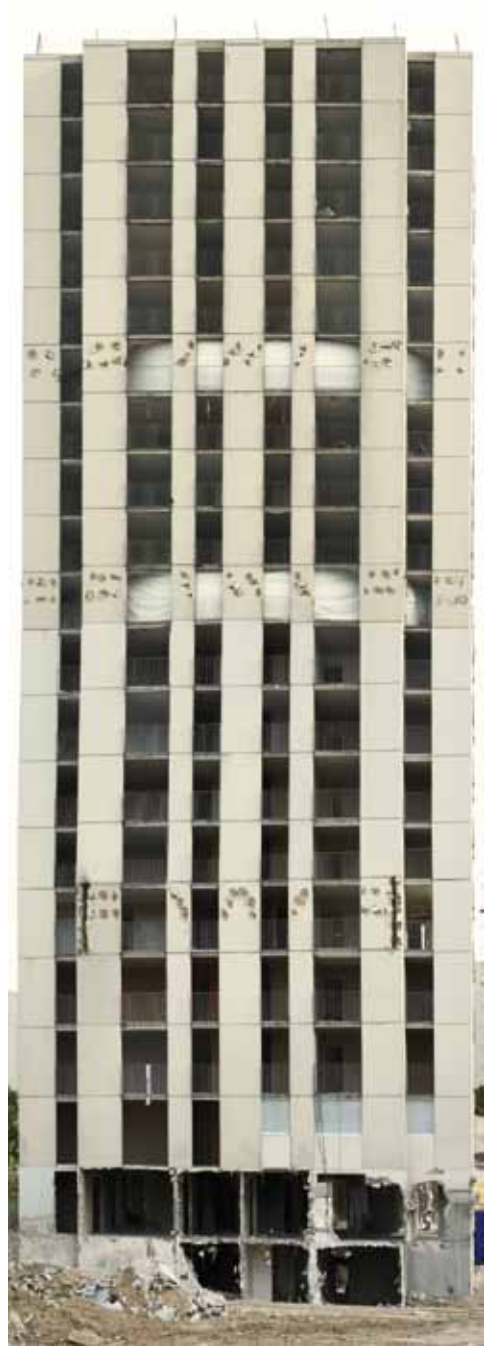
IS
NG
O

Kamil Kuskowski ***La cathédrale***, maquette papier 1/250e, 2011.

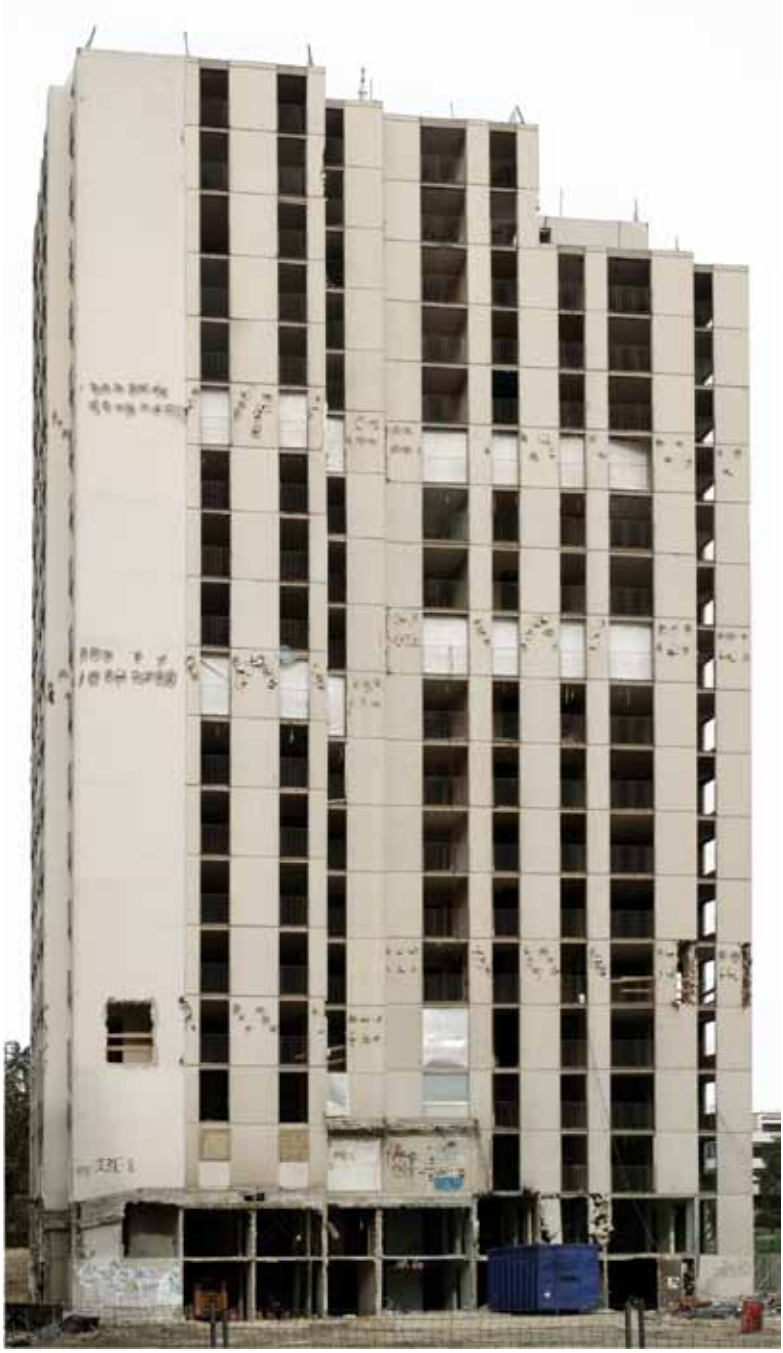


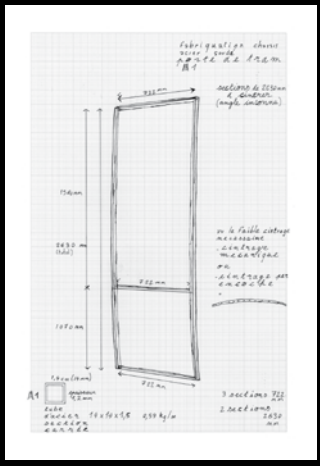
Erik Chevalier ***En quête d'Heidsieck***, installation vidéo, bouteilles de champagne, 2011.

◃ Kamil Kuskowski ***La cathédrale***, maquette papier 1/250e, 2011.



Ivan Polliart ***Heroic time (la maison de mon voisin)***
c-print sur pvc, 2011.





Erik Chevalier ***Tramwaj***, projection vidéo sur porte de tramway, 2011.

Erik Chevalier , dessin technique de ***Tramwaj***, 2011.

vues de l'exposition ***DBS4***.

Entretien avec Martijn Tellinga, 2012.

ENTRETIEN AVEC Martijn Tellinga

Gaëtan Cadet . Nicolas Canot . Philippe Le Goff . Hervé Thibon
Propos recueillis et traduits de l'anglais pour 23.03 par Nicolas Canot.

Cet entretien a été réalisé le 1er Juin 2012 dans les locaux de Césaré, Centre national de création musicale, peu après l'arrivée à Reims de Martijn Tellinga pour son second séjour. Les répétitions relatives à ses projets n'ayant alors pas encore débuté, et certains détails d'organisation n'étant pas encore totalement finalisés, cet entretien porte sur ses préoccupations artistiques du moment, dont une partie seulement est en relation directe avec le projet DBS4. Certains points précis, prévus et abordés au moment de l'entretien, n'ont finalement pas pu être réalisés.

H.T. - Martijn, lorsque tu es venu pour la première fois à Reims l'année passée, il t'a été simplement demandé de regarder, de ressentir cette ville à la manière d'un touriste. Tu savais cependant déjà que tu serais amené à y travailler ce qui, dans le cas d'un artiste, ne peut que mettre les sens en éveil. As-tu ressenti cette situation comme une contradiction, une aporie ?

M.T. - Non parce que pour moi, être un artiste implique d'être un touriste. Je veux dire par là qu'il est impossible de mettre ses sens en veille, et la façon dont je travaille, ma manière de composer de la musique, fait que je dois rester ouvert à toute surprise. C'est comme être un scientifique : on définit un point de départ puis on voit ce qui se produit. Pour moi, il n'y a pas là de contradiction parce que voyager et composer font partie du même processus, de la même énergie.

H.T. - Nous réalisons cet entretien alors que les pièces que tu as souhaité nous faire entendre n'ont pas encore été jouées. Chacune de ces pièces sera exécutée dans un lieu qui se situe aux antipodes de ce qu'est la salle de concert. Ces lieux sont ce que Michel Foucault qualifiait d'hétérotopies[1] au sens où ils ne sont que des fonctions et ne sont pas signifiants en eux-mêmes. Ils sont traversés en permanence par des flux d'usagers et pourtant il ne viendrait probablement à l'idée d'aucun rémois de les faire découvrir à des touristes ou amis de passage. Ce sont également des non lieux, au sens de Marc Augé[2]. Est-ce de cette manière que tu les as ressentis, puis choisis.

M.T. - Je pense que la séparation entre les fonctions d'un lieu n'existe pas vraiment. Ce sont les personnes, les usagers qui décident de l'aspect signifiant ou non de ce lieu, par exemple dans le cas du tunnel souterrain de la gare centrale que je souhaitais utiliser : dès l'instant où des milliers de personnes l'empruntent chaque jour, il me semble curieux de dire qu'il est *non-signifiant*. Je pense que la signification est un attribut défini par les personnes elles-mêmes dès lors qu'elles veulent en trouver une, comme dans les arts. La signification n'est pas dans l'œuvre elle-même, elle n'est pas dans le tableau ou dans la pièce musicale. Ainsi, la séparation entre ce qui serait la réalité d'une œuvre ou d'un lieu, d'une part, et sa signification d'autre part me

semble très académique et m'apparaît comme une vision très *mécaniste* du monde. Donc, oui, si nous décidons de proposer au public un concert dans un tunnel ou des escaliers, alors ces lieux deviennent probablement aussi signifiants qu'une salle de concert. Pour en revenir à la question, il s'agit donc d'abord d'une interrogation : que se produit-il si nous plaçons un événement à priori aussi signifiant qu'une œuvre musicale dans un lieu à priori aussi peu signifiant qu'un escalier, un tunnel ou un parking souterrain ?

G.C. - J'aurais souhaité prolonger cette question et l'élargir à ta pratique : cette démarche qui consiste à sortir le travail de l'artiste d'un lieu spécifique est née, pour les arts plastiques, dans les années 60 et 70, avant tout d'un besoin factuel : les galeries n'existaient pas ou refusaient le travail de ces plasticiens qui deviendront les minimalistes ou créeront le land-art, comme Donald Judd ou Carl Andre. Ce sont donc ces artistes qui vont *re-fabriquer* le lieu dont ils ont besoin, presque par défaut, et en feront ensuite une revendication qui générera les outils intellectuels permettant de penser cette pratique. Ta démarche s'inscrit-elle dans cette filiation ? Est-il finalement plus simple, plus efficace pour toi de travailler de cette manière ?

M.T. - Complètement ! Pour moi, le contexte dans lequel quelqu'un fait quelque chose est plus intéressant que la simple *approche musicale*. Ainsi, si le processus de création est mené correctement, chacun tire parti de l'expérience des autres pour mieux comprendre et améliorer son propre rôle, sa propre fonction au sein de l'ensemble. Je peux parler ici de la manière dont je conçois mes *scores*[3] : ce que je fournis aux interprètes, qu'ils soient des musiciens « éduqués » ou non, c'est un certain nombre d'indications qui ont pour but de les amener à s'interroger de manière très élémentaire sur ce que c'est que jouer de la musique. Je commence par leur poser des questions sur ce qu'ils considèrent a priori comme formant les éléments basiques constitutifs de la musique : durée, hauteur (ndt : pitch), justesse, etc. La plupart d'entre eux n'est pas habituée à se poser ce genre de questions, si bien que, lorsque l'on donne ce type de *score* à un musicien, il doit commencer par opérer un retour sur lui-même : quels sont les éléments de base qui définissent ce que c'est que jouer de la musique, ce que c'est que donner cette musique à entendre dans une situation de concert, de performance, etc. Et la même interrogation est vraie pour les auditeurs : qu'est-ce qu'écouter un concert, qu'est-ce que participer à ce concert dans le rôle de l'auditeur, du public ?
L'une des choses que je déteste, dans l'approche institutionnelle, est la passivité qu'elle entraîne en présentant le concert comme un processus entièrement linéaire. Il y a dix ans de cela, une salle dédiée à la musique contemporaine a été construite à Amsterdam. C'est un endroit où tout est parfait, du niveau sonore de la ventilation à la souplesse du parquet ou le choix des chaises, si bien que la seule réaction qu'ont les gens qui y entrent est : waouh ! Mais il y a une distance réelle et symbolique immense entre la scène et l'auditoire qui fait que le public ne peut être qu'émerveillé par ce qui est joué. Bien sûr, les musiciens qui jouent là exécutent de manière brillante une musique merveilleuse, là n'est pas le problème. Mais cela empêche de s'interroger

sur ce qu'est ce plaisir simple de jouer ou d'écouter de la musique. Et pour moi, s'interroger est toujours plus important que fournir des réponses.

P.L.G. - J'aimerais parler de la manière dont tu écris tes *scores*. La plus grande partie de la musique dite classique est écrite de manière à représenter les fréquences (les musiciens s'accordent sur une hauteur définie préalablement), le rythme (les musiciens recherchent la synchronisation de leurs gestes), etc. Dans tes *scores*, ce n'est pas de cela qu'il s'agit mais bien plutôt de matériaux, de masses, de densité, de proportions, de relations.

M.T. - Ce n'est pas que je ne croie guère aux hauteurs ou aux durées comme moyens d'expression musicale. Je pense simplement que l'on peut utiliser des moyens de notation plus souples et plus fluides car je ne considère pas des interprètes jouant simultanément comme formant entre eux une *machine*, accordée sur une même hauteur ou un même rythme. La vie ne fonctionne simplement pas de cette manière ! Je crois qu'il reste là un champ entier à explorer, même si de nombreuses expériences ont déjà été menées en ce sens depuis quelques décennies. Ce qui m'intéresse le plus aujourd'hui, c'est de mettre en scène des événements. Avant de décider, il y a quelques années, de travailler avec des instrumentistes, écrire de la musique était pour moi synonyme de créer des algorithmes sur un ordinateur. J'écrivais du code, des systèmes qui généraient du son, des marges entre lesquelles la machine pouvait faire des choix, pour autant qu'un ordinateur puisse jamais faire des choix. Mais à un moment, j'ai considéré que je n'avais plus d'inspiration dans ce domaine et qu'il serait plus intéressant de poursuivre ce travail avec des formes instrumentales, car une intelligence artificielle réagit toujours de manière plus ou moins linéaire alors que les choix des personnes sont, par essence, bien plus complexes. Je peux ainsi appliquer des principes de composition algorithmique à un travail de notation où, par exemple, des espaces graphiques de petite dimension définissent un nombre restreint de possibilités là ou d'autres, plus vastes rendent le résultat plus imprévisible. De plus, ces espaces peuvent se référer à n'importe quelle donnée du langage musical : fréquence, amplitude, tempo, etc. On peut ainsi penser chaque espace, chaque partie graphique du *score*, comme une question à laquelle les interprètes vont tenter de répondre. De mon point de vue, ces *scores* contiennent leurs propres réponses mais j'espère que, vus par un instrumentiste, ils sont une séquence de questions auxquelles il va devoir répondre de manière chaque fois différente. Ce qui m'ennuyait dans la musique électronique était le fait d'être le seul *esprit humain* impliqué dans le processus de création et je désirais travailler avec d'autres *esprits musicaux*. Mais mon expérience aujourd'hui est que la plupart des musiciens, au cours de leur formation, ne sont pas amenés à se poser des questions sur ce qui fait qu'un compositeur écrit de telle ou telle façon. Cela peut les conduire à interpréter la musique d'une manière très linéaire là où je préfère une approche plus dynamique.

P.L.G. - Cela signifie donc que la relation avec les musiciens en tant que personnes est extrêmement importante dans ta manière même de composer, comme si tu

cherchais à rompre les aspects « mécaniques » de l'orchestre classique ?

M.T. - Tout à fait. Mais il y a de toutes façons de la mécanique dans le processus musical : mécanique des instruments, mécanique du jeu en groupe, mécanique du corps en mouvement, etc. Ce que j'aime vraiment, c'est ce qui émerge lorsqu'un groupe de musiciens cherche des réponses pour ce qui deviendra ensuite une performance.

P.L.G. - Donc, avec le même *score*, tu peux obtenir des résultats très différents ?

M.T. - Cela dépend de ces *scores*, certains sont très ouverts, d'autres sont beaucoup plus définis, mais je ne vais jamais jusqu'à dire aux musiciens quelle note ils doivent jouer, ou pendant combien de temps. Il y a des définitions, des troncs communs qui rendent chaque nouvelle interprétation d'une même pièce aisément reconnaissable. Je ne m'intéresse pas vraiment à l'improvisation ou, plus exactement, je m'y intéresse en tant que processus, et comment définir les limites de ce processus.

G.C. - Il y a une grande cohérence dans la manière dont tu composes, choisis les lieux des performances et envisages les relations humaines durant les phases de travail. Cela me donne l'impression que tu es à la recherche de quelque chose qui serait au-delà de la musique perçue comme *forme-concert*, dans sa définition académique en tous cas.

M.T. - Mon travail est très inspiré par l'architecture, l'humanisme ou la phénoménologie, et je me rends compte aujourd'hui que je considère l'ensemble *score*-interprètes-bâtiments-matériaux comme formant une palette de couleurs à ma disposition. J'ai été invité récemment à jouer à Amsterdam dans la salle de concert que j'ai citée tout-à-l'heure, le *Muziekgebouw aan 't IJ*, qui est un bâtiment immense, peut-être 100 mètres de long sur une hauteur de 20 mètres. J'ai donc demandé aux musiciens de s'installer et de jouer dans les couloirs, le hall d'entrée ou les escaliers. Après 10 minutes, le public a commencé à porter son attention sur le bâtiment, à écouter le bâtiment, en quelque sorte, c'est-à-dire à écouter les réflexions du son sur le métal, le béton, etc. Avant de venir à Reims, j'étais au Japon, où j'ai présenté une pièce dans une forêt de bambous, matériau très dense qui produit des réflexions et un type de réverbération très particuliers. Ce qui était important alors n'était pas tant l'instrumentation, les hauteurs des sons ou leur rythme, que les masses sonores et le timbre produit collectivement qui, de mon point de vue, formaient véritablement une sculpture où importait peu la performance ou la technique de chaque instrumentiste pris individuellement. Il reste cependant une différence importante entre une œuvre sonore qui est toujours relative au temps et une œuvre matérielle comme une sculpture classique, qui est liée à l'espace.

N.C. - Grâce à l'attention que tu offres à leur aspect graphique, tes *scores* ou les notes d'intention que tu fournis aux exécutants sont très précis, soignés dans leur représentation sur la page et très ouverts dans leur interprétation, car ils ne s'appuient pas sur un langage commun, en apparence fonctionnel, comme le serait la notation

solfégique traditionnelle. N'y a-t-il pas une sorte de paradoxe dans le fait d'avoir une représentation graphique extrêmement précise qui ne peut cependant être convenablement transmise autrement qu'à l'oral ? Je parle là de transmission aux interprètes contemporains, mais également à d'autres, dans un avenir plus lointain.

M.T. - Pour répondre à cela, il faudrait examiner en détail les procédures que j'emploie pour la notation, car elles sont extrêmement variables d'une pièce à l'autre. Parfois les instructions sont très pratiques et pourraient vraiment être données à n'importe qui en l'état, même s'il est certain que cette personne aurait des questions à poser ou à se poser (mais n'est-ce pas finalement le cas de toute notation musicale – la notation solfégique notamment – d'avoir toujours à poser des questions quant à l'interprétation ?). Parfois, il s'agit bien plus de *poésie*. Même lorsque j'emploie des signes issus directement du solfège, il s'agit toujours de faire en sorte que des personnes s'asseyent et cherchent, avec mon aide, une manière d'interpréter ce qui est noté.

P.L.G. - C'est une question importante dans la musique, sans doute due au fait que, dans la culture occidentale, nous refusons de mourir et d'être oubliés ! Nous n'avons pas cette force commune à bien d'autres cultures où les traditions, les mentalités, la philosophie traversent les générations par la transmission orale, et c'est sans doute pour cette raison que nous bâtissons autant de musées. J'ai regardé en détail certains de tes *scores*, qui sont très précis, et je pense que si quelqu'un les interprète dans quelques siècles, ce ne sera guère différent de ce qui se passe aujourd'hui lorsque qu'un musicien prend par exemple une partition de Perotin le Grand[1]. J'ai écouté récemment un enregistrement du Hilliard Ensemble qui chante Perotin et pour moi, c'est de la musique contemporaine : un ensemble contemporain lisant une partition comme la lisent ses contemporains et bénéficiant des techniques d'enregistrement contemporaines. Et pourquoi pas ? Quelque chose se trouve, d'une manière ou d'une autre dans la notation. Ça m'évoque également toutes ces polémiques depuis 30 ou 40 ans au sujet de l'interprétation baroque : récemment, on a retrouvé un orgue de Barbarie du 17e siècle avec ses rouleaux de carton et à l'écoute, l'interprétation de l'ornementation n'était absolument pas ce qui était attendu du point de vue de la connaissance contemporaine supposée sur ce que cette ornementation aurait dû être !

M.T. - C'est en effet un problème, mais à mon avis seulement pour les musicologues car, aussi peu détaillée que puisse être la partition ou le *score*, il y a toujours des variations qui dépendent de l'époque, de l'humeur de l'interprète, de son niveau technique, de l'atmosphère, que sais-je encore. Cette question ne me paraît pas essentielle, en particulier après les révolutions qu'a connue la musique depuis les années 50-60 où tant de compositeurs et d'artistes ont prouvé, par leur pratique, que leur musique n'avait pas à se préoccuper de la manière dont d'autres l'interpréteraient après leur mort. Je suis assez surpris, désappointé même, par le fait que la pensée musicale radicale de cette époque se soit tant institutionnalisée, qu'elle soit devenue

une partie de l'histoire de la musique et n'a finalement pas provoqué de véritable changement de perspective, particulièrement dans les musiques électroniques. Pensez à Varèse : une bonne partie de ce qu'il a imaginé toute sa vie en termes de matériaux sonores est devenue réalisable grâce à l'électronique, à la synthèse sonore, aux nouveaux systèmes de diffusion et pourtant, quand vous allez écouter un concert de musique électronique, c'est comme si rien n'avait changé. Disons qu'aujourd'hui, le public regarde les hauts parleurs plutôt que la violoncelliste ! Je pense qu'on peut aller vraiment beaucoup plus loin que cela grâce à la technologie... Mais c'est un autre problème.

G.C. - Nous nous sommes beaucoup attachés jusqu'ici à la question de la production du son ou de l'œuvre et moins à celle de sa réception. La difficulté, l'ambiguïté qui peut naître dans l'esprit de l'auditeur à l'écoute de ton travail provient du sens commun que l'on donne au mot musique. Tu viens toi-même de définir ton travail comme de la sculpture. Ce décalage peut être perçu de façon assez perturbante, brutale même, par l'auditeur. Si l'on avait, à chaque représentation, le plaisir ou la chance de disposer ne serait-ce que d'une heure pour expliquer le travail présenté, il est certain que cela modifierait totalement la manière dont l'œuvre serait reçue. Le problème est identique dans le cinéma, la photo ou l'architecture. Comment anticipes-tu cette possibilité d'une incompréhension ?

M.T. - J'essaye simplement de faire profil bas, car c'est vraiment un terrain glissant ! Et cela plus encore lorsque que l'on est amené comme moi à présenter son travail dans différents pays, différentes cultures. Les attentes du public sont parfois très fortes et j'ai bien conscience que ma musique est très connotée *définition-occidentale-contemporaine-de-ce-que-doit-être-l'art*. Par exemple : en Asie, ou j'ai beaucoup travaillé ces dernières années, il est très fréquent que les gens rient lorsqu'ils ne comprennent pas ce qui leur est proposé. La même chose s'est d'ailleurs produite en novembre dernier à Reims lorsque nous avons présenté ***_positions***, pièce au cours de laquelle les auditeurs sont invités à intervenir de manière sonore et physique. Il y a également eu des rires. Peut-être parce que certaines personnes étaient dérangées d'une manière ou d'une autre par ce qui advenait. Peut-être riaient-elles parce qu'elles pensaient que tout ceci était stupide. Mais pour moi, cela revient au même et finalement, me convient. J'essaye d'accepter toutes les réactions que cela provoque car, de toute façon, il est impossible de les anticiper.

P.L.G. - Cela est inhérent à ton travail car le fait de dévier les attentes des auditeurs, de les contourner, de les faire réagir, en est un aspect central, que ces réactions soient des rires ou tout autre chose d'ailleurs. La musique, pendant la plus grande partie de son histoire, a été liée à un contexte qui pouvait se manifester sous forme de rituels très différents et ça n'est finalement que très récemment, disons à l'orée du 19^{e} siècle, qu'elle a été comme *enfermée* dans la salle de concert, où des gens sont présents spécifiquement pour l'écouter. Dans de nombreuse cultures, la musique va provoquer des émotions, des réactions relatives à un contexte et, d'une certaine

Parking de la Résidence des facultés, Campus Croix-Rouge, Reims.

Cour intérieure Jadart, Reims.

façon, il semble plus important pour toi de te focaliser sur ce contexte, sur la manière dont les gens vont vivre, partager ce moment plutôt que présenter une œuvre purement esthétique dans un lieu où des gens se contentent d'écouter.

M.T. - Je pense que la raison d'être d'une œuvre d'art ne doit jamais être de tenter de prouver quelque chose d'esthétique. On a fait cela pendant des siècles, cela s'est appuyé sur une histoire, un contexte et cela a construit la relation que nous avons aujourd'hui à l'art. Mais je crois vraiment que nous vivons une époque où notre relation à l'œuvre est bien plus souple. Je crois que la raison d'être d'une œuvre devrait toujours être d'interroger sur ce qu'est cette œuvre et non sur sa valeur relativement aux autres. Il serait bien sûr très arrogant de dire que c'est ce que vont provoquer les performances que je présente dans l'esprit de chaque auditeur, mais c'est tout de même ce que je recherche.

N.C. - Dans un livre paru il y a quelques années et intitulé *La haine de la musique*, Pascal Quignard écrivait : « *lorsque la musique était rare, sa convocation était bouleversante* ». Penses-tu que le fait de sortir la musique dite savante de ses lieux de représentation habituels (la salle de concert), peut permettre de lui rendre, au moins de manière éphémère, ce caractère quasi sacré qu'elle aurait perdu ?

M.T. - Oui, peut-être, mais pas de manière consciente. Je dirais d'ailleurs que nous vivons une époque où la musique est plus sacrée qu'elle ne l'a jamais été. Pour la plupart des gens aujourd'hui, jouer de la musique est synonyme d'une pratique d'une grande complexité où on doit absolument avoir étudié tel instrument durant de nombreuses années avant de prétendre en jouer correctement. Ceci est en lien avec des pratiques plus générales qui traversent les sociétés capitalistes industrielles, où les personnes sont assignées à certaines places, certaines fonctions. La musique est sans doute devenue, à l'excès, une affaire de spécialistes.

1 - voir : http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html

2 - D'après la définition de Marc Augé, un non-lieu est un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme. Il s'agit par exemple des moyens de transport, des grandes chaînes hôtelières, des supermarchés, des aires d'autoroute, mais aussi des camps de réfugiés. L'homme ne vit pas et ne s'approprie pas ces espaces, avec lesquels il a plutôt une relation de consommation. Source : Wikipedia. Pour approfondir ce sujet, voir l'intéressant résumé de Francis Ducharme, de l'UQAM, disponible à l'adresse :
http ://latraversee.uqam.ca/sites/latraversee.uqam.ca/files/fducharme_aug%C3%A9_non_lieux.pdf

3 - Ndt : il s'agit ici de partitions en notation graphique, tentatives graphiques de formalisation d'un processus sonore et temporel. Nous conserverons le terme «score» dans la suite de l'entretien afin d'éviter l'ambiguïté du terme français partition.

4 - Compositeur français (1160-1230) considéré comme l'un des fondateurs de la musique polyphonique.

Martijn Tellinga ***Branching into others*** performance sonore, cour intérieure Jadart, Reims, 2012.

A situation of rumor performance sonore, parking de la Résidence des facultés, Campus Croix-Rouge, Reims, 2012.

Introduction
Ivan Polliart & Hervé Thibon - (p3)

DouBleStereo4
Erik Chevalier - Kamil Kuskowski - Dumitru Oboroc - Ivan Polliart - Martijn Tellinga

- *Take a look.*
- *If you want me to look through your sunglasses, I'll look through your sunglasses. If I don't see what you see, I'm going to see it anyway.*

They Live , John Carpenter, 1988.

2011, DBS4
This fourth edition of ***DouBleStereo4*** *continues with the protocol already developed via the experiments undertaken since 2008 in the cities of Troyes (France), Tourcoing (France) and Iași (Rumania).*

The rules are simple:
1. A field of research: the landscape, viewed from an artistic angle.
2. An operation in two successive parts:
a. The first part enables two artists to reside for the same amount of time (around 10 days) in a given place. During this period, the artists can work together or, at the other extreme, avoid each other. Then they both return to their own studio to work on what they experienced, both together and individually, during this residency.
b. The second part takes place several months later. The two artists return to their residency site for a joint exhibition of their completed works.
Except that for this fourth edition, there are more than twice as many artists: instead of two, there are five. This is because the setting chosen this time is far from commonplace: Reims, Coronation City[1] (as the website of the city's tourist board[2] likes to remind us) is also home to 23.03.

In ***DouBleStereo4*** *four of the artists[3] do not live in the residency location and have approached it with fresh eyes. The fifth[4] is native to the city and knows it as both a daily user of its services and as a full-time citizen.*
There are more participants than usual, but the logic of doubling has been respected:
doubling of artists, doubling of cultures. The background is still diverse, but the territory remains common ground. The confrontation of sensibilities is still one of the project's main challenges. In fact, there is a possibility of tension, either between the artists themselves, during the residency, or between their works in the exhibition. The processes of otherness are thus unleashed: these are rules of the game of Double Stereo.

Artist and Tourist
What is the link between The Bidochons on a package holiday (Binet, 2007), Stendhal seduced by the beauties of Florence and the man in a suit sitting snugly in business class on airline posters? They are all tourists.[5]
During their residency period (the first part of the Double Stereo project), all the artists freely opted for a particular approach. It was up to each one to deal in time and space with the attractions on offer in the city of Reims (as well as with elements that they might find more off-putting). These dilettantes-strollers-researchers experienced, alone or as a group, the urbanness of their residency in all its diversity, from the centre to the outskirts, from the 'neo-theatrical city'[6] to the 'concrete city'[7]. Drifting was often the chosen modus operandi, giving rise to both panoramic views and squints with varying degrees of focus and allowing for the convergence of the stages and uses on offer in the city.

So near, so close..[8]
Why do a DBS in Reims?
Firstly because the rules of the game of ***DouBle Stereo*** *call for each new project to take place on the territory of the artist who was the foreigner in the previous year's project.*
So, in ***Double Stereo #3*** *in Iași, Pei-Lin Cheng was a twofold foreigner because, in a strange*

stereo, she is Taiwanese and lives in Reims. Secondly, because Reims is the headquarters of the association 23.03. And, finally, because the tourist potential of this Western European city has long been recognized worldwide (a novelty with respect to previous stopovers of the ***DBS*** *project, where the towns visited – Troyes, Iași, Tourcoing – were less touristy, or decidedly untouristy). This potential mainly manifests itself in two features: Notre-Dame de Reims (the Gothic cathedral and the history of the French monarchy) and Champagne (the sparkling drink). These are proclaimed by an operative municipal body, the Tourist Board, with specific headings on the Internet:*
Discovery & heritage/Champagne/Activities & leisure/Accommodation & eating out/Tourism & disability/Stays & bookings. The attractions of the whole area are identified. A brochure invites visitors to hang out in various parts of the city, with great emphasis on the historic centre. Sights, shops and restaurants rub shoulders 'pleasantly and sweetly'. And then there are the outskirts. Another space, a space of otherness: this faraway 'capsule'[9] is not mentioned.
An exhaustive list of the sites visited by the five artists from DBS4 during their residency in July 2010 would be too long and tedious, but maybe we can randomly pick out several striking moments. First of all, the major building works in the public space, connected with the laying of tramlines. This new axis, terminus-city centre-terminus, still devoid of track at the time of the project, allowed some participants to move through the socio-cultural space by bike instead of by tram, along the following route:
from the Neuvillette to the Opera House, ending up at the limits of the CHU de Reims[10]. We could go on to mention the cultural tourism revolving around the architectural heritage, and the vineyards in Champagne, where pleasure and tastings sparked off multilingual conversations. Finally, and more unexpectedly, the Céleste d'Asie, a restaurant in the Farman industrial zone with a self-service buffet.

Five gazes crossed for a single exhibition

The five artists in ***DBS4*** *are not all foreigners – two are French, one from Lille, the other from Reims.*

For ***Erik Chevalier****, in* ***DBS4****, 'tourism' becomes displacement and movement.*
Tramwaj[11] *presents a life-size tram door with a video projection; this was dreamed up in the DBS4 Residency, the first part of the project in July 2010, when the tramline was still under construction. 'Tramwaj' is the Polish word for this means of transport, which in East European countries was not spurned in the 1940s as it was in France. In fact, in Reims, as in most of the country, the construction of a tramline is really a reconstruction (or at the very least a rehabilitation). The tram door acts as a frame for a tracking shot of the line, from one terminus to another, that, by definition, almost no busy traveller really sees. This door, set on a stele, asks 'Where are we going?'*
In search of Heidsieck *is another piece by Erik Chevalier. It is polysemous and threedimensional, with three champagne bottles linked to a video. With reference to three brands of champagne, the artist offers a disorientated vision of our extravagant use of GPS for even the slightest displacement. But what happens when we have to track the double, in these times of 'now and everywhere'. Do we still know how to position ourselves? Three bottles, then. One turning on itself and providing the stereography of 3D, the two others, paired like false twins, opened on to the images and sounds of an improbable stereophony, reminding us that the sound of champagne is also linked to sound poetry*[12].
Finally, Erik Chevalier gives us ***Si GT****, a text, both poetic and reflective, about the history of the shortening effect of mechanized tourism, drawing a parallel with a song by Alain Bashung*[13]*. He reminds us of those cinematic moments in a car, when the radio broadcasts a song that infiltrates our experience of the landscape we are passing through. The creation of a fictional moment in which driving and vision become disassociated. (Beware! This can sometimes be dangerous – and if you don't like the sea, if you don't like the mountains, if you don't like the city... you can go to hell! – as Michel Poiccard*[14] *reminds us).*

Ivan Polliart*, a native of Reims, the 'local' in this edition, explores the outskirts, referred to more neutrally as housing schemes. He photographs this urban development in the form of pure usage, absent from the sponsored tourist maps handed out for free in the tourist offices. With* ***heroic time [my neighbour's house]*** *and* ***[home sweet home]****, the artist presents a double photographic installation (each part of which is doubled in its turn). Using a large format, these*

composite photographic objects represent, right side out, from the front and the side, buildings from the Croix-Rouge neighbourhood:
low-rise social housing that is still there and a tower that was demolished in 2006. To the rear, wooden boards can be seen. These bear images in several sections that recall the property signs on display on construction sites in the public space. These objects, ephemeral in use but definitive in an exhibition, are also reminders of a childhood spent in Reims, just as they are for many children of his generation (and for many thereafter). A sentimental heritage, rather than a concrete one.
The yellow zone *is a wooden set in signal yellow. Serving as a stage, it bounds the exhibition area in which the participants of* ***DBS4*** *present their work. The walls of the room no longer exist. The yellow zone marks the frontier between the space devoted to the exhibition and the 'profane' space of the bypass, the frontier between art and spectacle. This distancing invites visitors to become an integral part of* ***DBS4*** *if they wish to become privileged observers close to the pieces presented on this traversable stage. This space imposed on the artists forces them to accept a modified reading of their pieces due to the proximity of works by other people. This multiple, plural space contaminates all its constituent units (albeit within a layout decided democratically by the artists concerned), in the same way as the city itself, another multiple, plural space.*

As for the international aspect of ***DBS4****, the foreigners are:*
Kamil Kuskowski*, from Poland, has already participated in* ***Double Stereo #2****, in 2008.*
Dumitru Oboroc *lives in Iași in Rumania.* ***Martijn Tellinga*** *is from the Netherlands; he works with sound, which is a novelty for* ***DBS****.*

In ***The cathedral****,* ***Kamil Kuskowski*** *reminds us that the city's synthetic and emblematic image is that of Notre Dame, as seen in the 2012 edition of the magazine of the Reims Tourist Office, Reims Prestige. This unmissable monument is a permanent fixture on all the tourist itineraries, as evidenced by the parking areas for coaches round the back of the building. A guided tour takes us on the Champagne Tourist Route, to discover the vineyards. A bottle, a cathedral: a perfect synthesis of tourism. Everything is there, except for one detail, all featured in the artist's work. Another time, same building:*
Viollet-le-Duc's design for the ideal cathedral, often described as being that of Reims (to which it is very similar, but not identical), mentions a spire (flèche) on the top of each tower. The Robert dictionary states that a flèche is also a barb, a witticism...

Lollipop vs. europe *is an object on loan to the city furniture designed for promotional purposes.* ***Dumitru Oboroc****'s bright advertising 'lollipop' of untreated wood and neon/plexiglas/wood is laid, or rather balanced, on the yellow stage*[15]*, as if waiting for a definitive but as yet undecided placement. It is not really presented but rather stored in the exhibition. The city is its real destination, both standardized and Pop, where it is present among the advertising images that risk going unnoticed. From alteration to disappearance: image vs. use. It declares REIMS IS BORING, IAŞI TOO. An advertising slogan? English is the language of* ***DBS****, the only one available nowadays for communication between a Pole, a Dutchman, a Rumanian and a Frenchman. Iași is a city with a population of over 300,000 in Moldavia, in eastern Rumania, i.e. on the eastern limits of the European Union. It is one of Rumania's most important cultural centres, and one of the standard bearers of European culture. But who has heard of Iași in France, in Reims?*

The transcribed interview with ***Dumitru Oboroc*** *is structured around the somewhat provocative aphorism REIMS IS BORING, IAŞI TOO. It throws light on the challenges of the* ***DBS*** *project, where superficiality tries to coexist, as far as possible, with seriousness. The interview is accompanied by the artist's personal and artistic feelings on this trip and elsewhere.*

Landscape [pieces] *by* ***Martijn Tellinga*** *is the prologue to the sound performance* ***positions*** *for the opening of the exhibition. The table documents projects prior to* ***DBS4*** *in order to explain his approach, as well as announcing the piece planned for 2012* ***[DBS4 continuation]****, which was developed in various places in the city (see below). In keeping with the* ***DBS*** *project, this foreign artist invites the citizens of Reims to rediscover the spaces of their everyday life, enlarged by his vision (and in this case his hearing) as an attentive and observant foreign visitor.*

Reims – passing through
***Soledad Caballero de Luis**, a Uruguayan resident in Barcelona, gives us, in contrast, a text – a sojourn told in the first person. The author, present and absent in both Reims and Barcelona, passes through an emotional and geographical filter that alters the perception of the space of a new place for a stranger passing through. The city, a transitory experience, dematerializes to become a memory that feeds each person's dynamic background. The text **lost in Reims** announces other possibilities, other perspectives.*

2012, DBS4 continuation
*As announced at the opening of the 2001 exhibition, this continuation six months on was devoted to the sound piece by the artist **Martijn Tellinga** entitled **branching into others**. These two acoustic performances took place successively in the underground car park of the Faculties Residence of the CROUS and the Jadart courtyard in Reims.*
*To put on these performances, a group of nine students with a range of musical experience and training (but all new to the prospective practice of sound performances) prepared themselves in workshops led by **Martijn Tellinga** in the Conservatoire à Rayonnement Régional de Reims (CRRR).*
In live performance, the sounds of the instruments merged with those of the city in the same space-time, as programmed randomness.
*Finally, in a round table organized in conjunction with the Césaré National Centre for Musical Creation, on the latter's premises, **Martijn Tellinga** shared his personal artistic concerns.*
Apart from the images, interviews and texts in this catalogue, the documentation of the exhibition in Reims is completed by a separate audio CD with the sound performances from DBS4 and [DBS4 continuation].

April 2013

notes p67

Si GT
DBS "British Racing Green"
Erik Chevalier - (p13)

Allow me to start with a self-indulgent digression when broaching the subject of tourism, a subject at the heart of the 23.03 project. What I will try to do is to connect the project with the underlying notion of roaming, drifting, in short of people in movement.

My starting point (yes, this is already sounding like a trip) are the letters DBS in previous works it was short for DouBle Stereo but here it seemed to summon up the 'British Racing Green"[1] livery. For DBS could not help evoking the acronym (and homonym) DBS (David Brown Special[2]) the emblem of British cars which owe their worldwide renown to films and adaptations of the Ian Fleming spy novels (in which Bond moves from country to country with nothing more than a tourist visa).

Some of these cars qualify for the noble initials "GT". This stands for Gran Turismo[3], a myth among cars and which has had a second life in the imaginary space of a world famous game.

Today these prestige sports cars of the "Gran Turismo" type are on a downwards slope. Some of their owners try to maintain a link with "grand" tourism as practiced in the infancy of the tourist industry, when it really was "elitist" and class based, although the crucial time factor involved in travelling in those early days is taken out of the equation. During the 17th and above all during the 18th and 19th centuries, the Grand Tour was the name given to voyages of initiation across Europe which lasted several months designed as a mobile finishing school for the sons of members of high society and the aristocracy. These tours were meant to complete a gentleman's education by giving him direct contact with art of the Ancient World (in reviving this we have turned full circle[4]).

Even if the myth is fading, we shouldn't have an instant's doubt that a car like this, despite an extravagant load weight, just had to find a way to transport millions of bottles of Reims bubbly, a wine whose worldwide reputation for class and vivacity can be compared with Bond's Aston Martin.

The history of tourism is not only about destinations and resorts, but also the evolution of transportation which made it all possible.

The first GT cars appeared in 1930, designed for a super rich clientele. In 1936 the bicycle or tandem symbolised the first paid holidays for workers. The upper classes were soon forced to find ways of getting one over on the masses as motoring was slowly but surely becoming more than just a rich man's hobby, the car now covered territory not yet ready for tourism but already felt to belong to the whole nation.

With the economic boom of the post-war period and the coming of age of the "leisure society"[5], cars became accessible to all and road infrastructures, later motorways, accentuated the impression that social distinctions were diminishing; mobility and speed was no longer the preserve of the rich.

In 1950 the letters "TI" for Tourisme International first appeared.

However much one wishes to avoid a political debate, it remains hard to deny that a kind of class struggle for territory was going on in this period.

Tourists, emerging from their cocoon, their home territory, travel in and with a set of attributes which serve as signifiers of their origins. The Citroen 2CV, the Volkswagen, the Fiat 600, the Morris Minor, the Peugeot 203, the Renault 4L and others (not yet GT or TI) allowed their passengers to sample the pleasures of camping (another British invention) in the mid 60s. The rich were able to trumpet the arrogance and supremacy of their custom-built GT, and their new speed records (now an unthinkable due to speed limits!) between the capitals of Europe, or to and from the French Riviera, Monte Carlo... but also Reims.
*As the song goes "*à l'arrière des berlines on devine des monarques et leurs figurines*"[6] meaning : on the back seats of sedan cars we can imagine monarchs and models [or indeed boys and GT Dinky toys]. "At the same time "they make others green with jealousy, at the wheel of their Renault Dauphine"[7] [with the Corgi Gold 261 in their hands, the 'Goldfinger' the best selling GT model!]"*

In the 70s, the class struggle and tourism suffered a blow: the oil crises and new prices took less wealthy people off the road.

Similarly, after the more wide ranging marketing of the 80s, a number of cheaper vehicles (Golf, Peugeot 205 ...) acquired the famous initials GT, and an "I" was added, what used to stand for the "Gran Turismo Internazionale" (a motor racing category) now meant "Grand Tourism Injection"[8] (sounding strangely like a performance enhancing drug!).

A few decades later, intercontinental air travel turned low-cost. Who would have imagined in the thirties that within a few generations ordinary people would discover the great outdoors in the stratosphere thanks to a kerosene shot!
But aristocracy and bourgeoisie, "just a pair of demigods left to their own devices"[9], have just had to find other ways to flaunt their privileges...
Over the last few decades the frantic movements towards moving upwards and onwards have wiped out any notion of landscape: the traveller goes from one great view[10] to another, preselecting an "award winning" best coastline, Michelin starred destinations, the most popular park, designated art and history cities, prize winning villages in bloom, the capital of the typical local specialty sausage, cheese or both in some daring dish... a wealth, almost an embarrassment, of riches.

Who would dare to claim a right to enjoy unstarred, unknown scenery while travelling from one top ten site to another? In the high speed train the traveller's computer screen is infinitely more captivating. Passive passengers (of all social categories) on the road are too busy with their various screens (DVD, GPS, cell phones, tablets and digital games) which are now inevitably part of the "Gran Turismo" experience: once again the technical circle has been closed up!

But does tourism necessarily need movement?...

Territorial demarcations and social or political groups have little or no sense now that we can make journeys without scenery.

Vanity GTs can stay safely locked away in the garage, now that the trip is accessible on the web. There is however, a paradox in an ever-present ubiquity, this holistic web: I can walk in the countryside or around Bezannes railway station near Reims using Google map / street. I can reduce travel time to zero and even travel back in time[11] and find myself in a place chosen for me by GC[12], and not by a GT. But how wonderful to have equal mobility with my richer neighbour, and just think about the carbon footprint reductions!

I can arrive at the same time in the same time continuum and contemplate the same image ... there's no risk of accident, I can't go off the rails, no travel stress, no fear of missing the plane ... Little by little, with regulations on road speed, the GT changed direction. Now an acronym for Giga Tesla[13], for armchair travellers...
I have a dream... of absolute speed... An LHC particle accelerator[14],a "synchrotron" measured in Teslas (this would make another full circle, another circuit).

From real to virtual...
I have a dream... of a historical Traum[15], the only good use of touring motor vehicles, where the distance is not what matters, but the idea of journey back in time!

*Before March and the tourist season which takes us from one locator[16] to another ... Before polarity is upended and impacts champagne bubbles[17]. Before all this... maybe we should try to reconnect with walking, and use our feet to embrace the landscape, taking a leaf out of "*Le tour de France par deux enfants*"[18], a book which has just been reprinted in France. Let's leave our GTs in the garage, leave our GPS behind. Let's put on our walking shoes and hike the length of the Reims tramway from Neuvillette à Croix-Rouge[19], on a scale of 1 to 1 all the way to the Hôpital Debré.*
*"*Plus rien ne s'oppose à la nuit / rien ne justifie / usez vos souliers[20]*"*
"Nothing can stand up to the night /nothing can be justified/ just let your feet take you".

notes p67

Interview Dumitru Oboroc - (p19)

Since the exhibition in December[1], is Iasi still boring?
Yes, the city is still boring, but I have a lot of interesting things to do, so it doesn't really bother me.

The project you decided to present for the exhibition after your stay in Reims first puzzled the members of 23.03... "REIMS IS BORING IASI TOO"... From the city you've visited, there is no picture, only a sentence (a conclusion?).
Yes, there is no image and it is puzzling. If I start to illustrate my sentence, it is already a form of argumentation on trying to prove something. In my work there is nothing to prove or to deny. As in any art form. And I didn't intend to produce an illustration of a situation.

Isn't boredom a luxury for well-off, idle men, or amateurs?
Yes, it can be a man's luxury, but belonging to a city is even worse. It can be the luxury of the well-off European cites that are trying to look good by hiding their problems under the carpet, like kids. In these cities, visually all the neighborhoods look great, nice and clean. No problems. As a foreigner you probably will see nothing unusual. You can only feel the tension between different social groups, and you wonder when a spark will make all this visible, unhidden, unboring???

About the DoubleStereo4 project in general
An important element of the Double Stereo project is that several artists get together. During the two steps of the project (residence, and a few month later, exhibition) the artists can choose to meet, even to work together, or, on the contrary, never to see each other. How did you experience this time together with the other artists on the project? Did it influence your work?
We were three invited artist[2] at the same time in Reims, residents of 23:03. As Erik Chevalier was allmost all the time in the city by himself, working on his project allready, I spent the time in the city mainly with Kamil Kuskowski. And we stood on the streets a lot, as it was no point to stay alone in a campus room in a hut summer. So, everyday we spend a lot of hours on the streets, in

the city, trying to reach it, see it, discover it. So, I guess that if my experience of Reims is shared with Kamil, a part of the artistic result is shared also.

About the DoubleStereo4 project: "Residence"

How did you experience the touristic aspect of the project? How did you enter this territory (the city of REIMS)?

As foreigners, the first role you can play in the streets is the tourist role. But in two, three days you consume entirely the official offer and start to construct your one routine. But irrespective of how much you want, indeed, to connect with the city as a whole, going further then a tourist, you cannot exceed the voyeuristic limit you have as an alien. This situation, I suppose, is the result primarily of the language barrier and a couple of cultural differences, maybe. But, you understand that you are seen and always will be seen as a stranger, especially in these days, with no access to the true core of discussions, as you are a part of the problems from them. So the only instrument you can count on, is purely visual, trying to reach different visual aspects of the city. But visual aspects are disconnected from what you want to discover. You have firstly architecture as a main visual focus on a city, but you find it a little bit old to say something about today's problems.

About the DoubleStereo4 project : "Exhibition"

The work you've exhibited seems to express a common feeling about two cities of equal international fame... Is the link between local and global important in your thought process?

I truly don't know how common this feeling is or if the international fame is the same of these two cities. Regarding Iasi, yes, we can talk more on the global-local issue, as that city has no thumbtack to hold it on the global map. So when in a city all the activity is shaped only by local importance, it can be a little bit disturbing. But, sometimes when you produce an artwork it is not dedicated to the community public, it may be dedicated to the art world in general, for random Art lovers. Other times you also can construct local public awareness of some issue. I guess this problem it is not the main priority to solve in a work.

And what about the use of English?

More international.

First, it spreads the source of idea, of threat, outside the community as a mirror, in the hope that it will generate a introspection in own terms and language of the city. Second, it is the first language of tourism, traveling, etc. and verbal communication in the field of contemporary visual art. And the Rumanian language was shifting the meaning in another direction too much. The Rumanian version has the power of lightning my work from a minority ethnic point of view. This changes the theme of the work from one of the city-based experience as an individual to a collective cultural identity experience. This will be another work : "REIMS E PLICTISITOR IASI EST ENNUYEUX**"*

(REIMS IS *BORING** (*in romanian*) IASI TOO** (in french).

In your artistic work, you're playing with the exhibition spaces (cf. How to explain a monument to a nation, Kishinev, 2009, see 23.03 website, portfolio), you've already gone so far as to act directly in the public space with graffiti, at the risk of putting yourself in danger physically. The somehow "anti-promotional" sentence of the work " REIMS IS BORING IASI TOO" raises the issue of its introduction into public space, for which it is meant to be (and which it has indeed taken over for a few hours). It also raises the issue of its installation in a gallery. Why don't you always stay under the protection of the "White Box"[3]?

Trying to summarize your question I will say that public space is the ultimate space where an art work is tested. If in a White Cube everything is possible and forgiven, in the public space nothing is forgiven, every institution: social, political, legal, economical, artistic, etc. will start to work on your art piece, because that space it is not anymore a symbolical one but is pure reality. On this level trying to incite the viewer is so much more exciting and more connected to a sort of truth, it is not a movie anymore and it is not art almost only being viewed from the art-world point of view. It just something belonging to another space.

Outside, your "lollipop"[4] could blend in with the continuous flow of media and publicity stereotypes, and go unnoticed. Its typographical harshness reminds me of the extraterrestrial consumerist aphorisms in They Live[5] by John Carpenter. This movie, from the low culture of the 80's, can contradict the idea, developed by the Frankfurt School[6], that mass culture

is a form of ideological slavery. Publicity, genre cinema, literature, S-F or music, is there a difference? Or, in a simpler way: is there something good about pop culture?
I don't think that the lollipop will go unnoticed. If you produce twenty of them and place them in the most populated public spaces, they will be visible, because they don't offer you what you want to hear or see, they don't satisfy your needs or draws your expectations in the same way as classical publicity mechanisms. At this level the lollipop is freedom if commercial purpose. The funny thing is that if you will put a well-known commercial logo next to the text "Reims is boring Iasi too" then the lollipop will be absorbed by the media flow and will be seen only as a weird way to make publicity, with no accent on the text's content.
About the John Carpenter movie, I think it actually does not contradict that idea. On the contrary, it says that mass culture can be ideologically manipulated with the purpose of shifting its consumption habits. It is also says that you can steep out of this asleep state of existence. In the case of putting an equals sign between mass and pop culture, on this last remark I will say that today we are the witnesses of a hegemonic pop culture that actually incorporates everything else. I don't know if it"s good or bad. It just seems that they are no boundaries between any cultural levels or niches, so there are no cultural levels any more from High Culture to Low Pop or Mass Culture, they are just different ways of solving the same desires. High, Low, Left or Right in the same time, all of them became a commodity, a saleable product with a high value. You can perfectly compare and equally appreciate and value Banksy's helicopters with Prokofiev "Dance of the Knights" and there will be no surprise. So, it is just a matter of a personal design of what you choose from the global cultural offer as everything has a minimum proximity to you. I suppose that the wealthiest people on this planet have a big problem in spending their capital on exquisite products, as exquisite products have become massively available.

notes p67

Perdue à Reims[1] - *(p25)*
Soledad Caballero de Luis

I woke up feeling cold, down to my bones. It was dark and the blanket was on the ground. When I tried to get up I moved like a doll whose pieces no longer fit together properly. The armchair was just as uncomfortable as the biting cold. I missed the blue sky of Barcelona and the people walking in el carrer[2]. Reims in winter comes across in black and white. Life goes on behind closed doors, glimpsed through a curtain being closed, in the flowers poking out of a balcony, inside cafés, in the onion soup and in every sip of champagne. Reims is boring was the title of one piece in the exhibition I went to yesterday. I went up to the artist with the intention of discussing boredom. I insisted that we carry it within us. Overcoming boredom is one of those things you look for outside and find inside. Like life in Reims. But disagreement doesn't always spark off a conversation.

*I wrapped up warm, put a white scarf round my neck and went out. I had forgotten my gloves and walked down the cobbled streets with my dry hands trembling in the pockets of my jacket. I stopped at a florist's that was still open, looking at the orchids that had been put out on the pavement. "*Salut*", said a short little man. "Do you want some flowers? Today is Saint Catherine's day". He was sitting on one of the low steps below the front door, surrounded by orchids in flowerpots. Women ask Saint Catherine for* "un mari de bon lieu! Qu'il soit doux, opulent, libéral et agréable!"[3]. *He made me laugh. I don't want a husband, I replied, I want José.*

I crossed over the road to go into Les cahiers perdus. I ordered a glass of red wine and a tartiflette[4]. I picked up the local paper lying on the table and started to leaf through it. The wine came straight away, accompanied by a basket of warm bread. The place was small and its handful of tables were very close together. Two couples were laughing over a fondue and a bottle of white wine at the table by the window. But something was tightening my chest; my boredom, maybe, or the laughter that had stuck inside me since the last time I laughed with José. Je suis perdue in Reims. I paid the bill and left. I walked towards the Saint-Rémi Basilica and sat on the steps to look at the square stones from the medieval world, when Jesus looked men in the face from his cross. I slowly raised my aching head up to the tall thin towers that

gazed down on me with that alltoo-familiar Gothic look. I smiled at them and lingered on the gold hands of the clock on the tower to the right. Time to go home.

It was night when I got back. The following morning I got up at nine, to the soft sound of car wheels slipping through the rain. I went to the terrace and some big clouds, more white than grey, passed above me. I couldn't see any buildings or birds, any green treetops or flags, just thick white clouds floating by along with the murmuring water and banter from the street. Sóc a Barcelona[5]. I said doubtfully. I went to the kitchen to heat some water and prepare some toast, unable to dispel from my mind the image of the city erased by clouds. The kitchen was white: the cupboards, the drawers, the door, the floor, and that morning even the extractor hood above the cooker was gleaming.

José had done the cleaning before he left. I don't know how he finds the time to do these things. Time rushes by me as if the hands of the clock speed up with every step I take, while he walks calmly, with his body upright and his head high, savouring every second. I looked at the kitchen clock on the wall that marked the time of the adéu[6].

I spread goat's cheese on the toast and drank the rooibos with little enthusiasm. Sleepiness had made me confuse appetite with hunger. Like the future. Before I came to Reims, Guzmán told me it was time to think of the future. The bread crunched while I chewed over a morning when José made me laugh, as he almost always did. And he greeted me with that caress that starts at my waist and goes halfway up my back, stretching out time with his fingertips. Fins ara[7]. The postman ringing the doorbell brought me back to the present, and the water bill brought me to that other future that Guzmán had talked about, that didn't taste of goat's cheese. It's the time when a step only lasts for a step, when the important thing is what's visible, what's shown, or what's paid. A time that sometimes becomes domineering. Like that Friday afternoon when José speeded up the second hand and didn't turn up for our rendezvous. I forgave him; sometimes he too had to wait for me to retrace my steps to go and meet him. A time of failed meetings. I went out on to the terrace again. The clouds were low and grey. A xàfec de mil demonis[8] was pouring down.

Guzmán only thought about that future to put an end to the certainty of the present. He left the rest in the hands of Providence, which came in the shape of wiener schnitzels in the hands of a friend, or in the shape of doves. But it was thanks to my mother's insistence that I learnt to leave some things in the hands of Providence, although sometimes my lack of faith makes me tap my fingers on the table. Every now and then this present marked by absence makes me drum my fingers. That's the way things go, as they say here, by way of encouragement or consolation. While I listen to the words coming from a distance, I do my hands, I paint my nails and try to get some music out of the drumming. The water reached the terrace and splashed my face, propelled by a blast of cold air. I went to get some more clothes.

I put on a brown sweatshirt and went into the bathroom to rinse my face. Without looking in the mirror, I turned on the hot tap and the gas heater creaked slightly. I put my hands in the sink, under the water, until it filled up and overflowed and began to drip with a regular rhythm, like an hourglass. Then I leaned down and put my head in my hands. I stayed there for a while with my face in the warm water and then stretched out my hand in search of the towel. I stood up straight as I dried myself and half opened my eyes in front of the steamed-up mirror. The clouds and rain were still there, along with the hourglasses and the second hands, along with Providence, laughter and José. I used the same towel to wipe the misty mirror, like a light caress running from the waist to the middle of the back. I opened one eye and look at the time. It was eleven o'clock.

notes p67

Transcription of Martijn Tellinga's interview,
at Césaré, on June 1st 2012 - (p45)
Gaëtan Cadet . Nicolas Canot . Philippe Le Goff . Hervé Thibon

This interview was held on June 1st 2012 in the premises of Césaré, National Center for Musical Creation, soon after Martijn Tellinga arrived in Reims for his second stay. As the rehearsals for his projects had not started yet, and as some details in the organisation of these projects were not yet decided, this interview is about his current artistic concerns, which are only partly related to the DBS4 project. Some particular points were scheduled and tackled in this interview but ended up not being included.

H.T. *Martijn, when you came to Reims for the first time last year you were only asked to look at this city, to feel it, just as a tourist would do. But you were already aware of the fact that you would have to work there, which, for an artist, can only awaken the senses. Did you experience this situation as a contradiction?*
M.T. *No, because, in my point of view, being an artist is being a tourist. You cannot put your senses in sleep mode, and in order to work, to compose my music, I have to be open to every surprise. It's exactly like being a scientist: first you fix a starting point, then you see what happens. In my view, there is no contradiction here, because traveling and composing are part of the same process, of the same energy.*
H.T. *We are doing this interview, but the pieces that you want us to hear have not been played yet. Each of these pieces will be played in places that are the opposite of a concert hall. These places are what Michel Foucault would call "heterotopias"[1], as they are only functions and are not significant themselves. They are always crossed by waves of users, but nobody from Reims would ever think of showing them to tourists or visiting friends. They are also 'non-places', as Marc Augé[2] would call them. Is this how you saw them, and then how you chose them?*
M.T. *I think the gaps between all the functions of a place do not really exist. The people, the users of this place are the ones who decide whether this place is significant or not. For example, the underground tunnel of the central station that I wanted to use: because thousands of people go throught it every day, I think it's a little odd to say that it is "insignificant". I think signification is something that people themselves define if they want to, just as in the Arts. Signification is not in the artwork, it is not in the painting or in the musical piece. As such, the gap between what would be the reality of an artwork or a place, on one hand, and its signification, on the other hand, seems to be very academic and appears to me as a very "mechanistic" worldview. So, yes, if we decide to play a concert in a tunnel or in a staircase, then these places may become as significant as a concert room. To answer the question, it is primarily a wondering: what would happen if we place something as significant as a musical piece in a space as insignificant as a staircase, a tunnel or an underground parking lot.*
G.C. *I would like to extend this question and to widen it to your practice: this approach, which consists in taking the artist's work outside of a specific place, was born, in the 1960s and 70s, because of an actual need: art galleries didn't exist, or they refused the work of those artists who would become the minimalists or create land art, such as Donald Judd or Carl Andre. So, those artists are the ones who would "re-build" the place they needed, almost because there was no other solution, and would then turn it into a claim that would generate the intellectual tools to think this practice up. Is your approach part of this affiliation? Is it easier, more effective, for you to work like this?*
M.T. *Definitely! In my view, the context in which someone is doing something is more interesting than the mere "musical approach". So, if the creation process is properly done, everyone can make good use of the other's experience in order to better understand and improve his own role, his own function as part of a whole. I can now talk about the way I see my scores: what I give to performers, whether they are educated musicians or not, are some indications that will make them wonder, in a basic way, about what it is to play music. I begin by asking them what they consider to be the basic elements of music: value, pitch, tune, etc. Most of them are not used to this kind of questions, so that, when a musician is given this kind of score, he has to start with a moment of introspection: what are the basic elements that define what it is to play music, to give this music to be heard during a concert, a performance, etc.? And the same questions apply to the audience: what is listening to a concert, what is participating in this concert as the listener, the audience?*

One of the things I hate about the institutional approach is the passivity induced by its presentation of a concert as a linear process. Ten years ago, a concert hall dedicated to contemporary music was built in Amsterdam. It is a place where everything is perfect, from the sound level of the ventilation system to the flexibility of the wooden floor, or the choice of seats, so that the only reaction of the people who enter it is: wow! But there is a great physical and symbolic distance between the stage and the audience, and because of this distance the audience can be nothing less than dazzled by what is played. Of course the musicians who play there play wonderful music brilliantly, this is not the point. But it keeps everyone from wondering about this simple pleasure that is playing or listening to music. And I think that wondering is always more important than giving answers.

P.L.G. *I would like to talk about the way you write your scores. Most of the music that is called classical music is written to show the tones (the musicians agree on a previously fixed pitch), the rhythm (the musicians look for synchronization in their gesture), etc. These are not what can be found in your scores, your scores are more about materials, mass, density, proportions, relationships.*

M.T. *It is not that I don't believe in pitch or value as means of musical expression. I just think that more flexible and more flowing notation can be used, because I don't see performers who play together as part of a "machine" that is tuned on the same pitch or the same rhythm. This is just not the way life is! I think there is still a great deal to explore here, even if many experiments have already been made in the past decades. What interests me the most today is to stage events. Before I decided, a few years ago, to work with instrumentalists, writing music was for me like creating algorithms on a computer. I was writing code, systems that generate sound, margins between which the machine could choose, insofar as a computer can ever choose. But at some point I felt that I had no more inspiration in this area, and that it would be more interesting to continue this work with instrumental forms, because an artificial intelligence always reacts in a more or less linear way, while people's choices are, in essence, much more complex. Thus, I can apply algorithmic principles to a notation work in which, for example, small graphical spaces define a small number of possibilities, while other larger spaces make the result more unpredictable. Moreover, these spaces can refer to any data of the musical language: tone, amplitude, tempo, etc. Each space, each graphical part of the score, can thus be seen as a question which the performers will try to answer. In my point of view, the answers are included in the scores, but I hope that in an instrumentalist's point of view, the scores are a series of questions which he will have to answer differently every time. What bothered me about electronic music was the fact that I was the only "human mind" to be part of the creation process, and I wanted to work with other "musical minds". But my current experience showed me that, during their training, most musicians are not led to wonder about the reasons why a composer writes in a certain way. That fact can make them play the music in a very linear way, while I prefer a more energetic approach.*

P.L.G. *Does this mean that the relationship with the musicians is extremely important in the way you compose, as if you wanted to break the "mechanical" aspects of the classical orchestra?*

M.T. *Exactly. But there is something mechanical about the musical process anyway: the mechanics of the instruments, the mechanics of playing in a group, the mechanics of gesture, etc. What I really like is what comes out when a group of musicians is looking for answers that will then become a performance.*

P.L.G. *So, you can have very different results with the same score?*

M.T. *It depends on the score, some are very open, others are much more clearly defined, but I never tell the musicians which note they should play, or for how long they should play it. There are definitions, common cores that make every new interpretations of the same piece recognizable. I'm not really interested in improvisation, or more exactly, I'm interested in the process of improvisation and how to define the limits of this process.*

G.C. *There is a great consistency in the way you compose, in the way you choose the places for the performances and in the way you see human relationships during the work phases. This makes me wonder whether you are searching for something beyond the music as a "concert form", in its academic definition at least.*

M.T. *My work is really inspired by architecture, humanism or phenomenology, and I realize now that I see the whole score-performers-buildings-materials set as a color range that I can use. I was recently invited to play in Amsterdam, in the concert hall I mentioned earlier, the Muziekgebouw aan't IJ, which is an enormous building, maybe 100 metres long by 20*

metres high. So I asked the musicians to settle down to play in the corridors, the entrance hall or the staircases. After 10 minutes, the audience started to focus on the building, to listen to the building, so to speak; they started to listen to the reflections of the sounds on metal, on concrete, etc. Before I came to Reims, I was in Japan where I presented a piece in a bamboo forest, a very dense material that produces very specific reflections and reverberations. What was really important then was not the instrumentation, the pitch of the sounds or the rhythm, but the collectively produced sound masses and tones, that really formed, in my opinion, a sculpture where each musician's performance and technique were not so important. But a sound artwork, which is always linked to time, and a material artwork such as a classical sculpture, which is linked to space, are still very different.

N.C. *Because of the attention you pay to their graphical aspect, your scores, or the statements of intent that you give to the musicians, are very precise and meticulous in their representation on a page, but also very open in their interpretation, because they don't use a common, seemingly functional language, as the traditional sol-fa notation would do. Isn't there something of a paradox in having a highly precise graphical representation that, however, can only be properly transmitted verbally? I'm talking about transmission to contemporary performers, but also to others in the future.*

M.T. *In order to answer this question, we would need to examine in detail the methods I use for the notation, because they vary a lot from piece to piece. Sometimes, my instructions are very practical and could be given to anyone as is, even though this person would certainly have questions to ask or to ask himself (but doesn't any musical notation – notably the sol-fa notation – compel us to ask questions about the performance?). Other times, it's much more about "poetry". Even when I use signs from the sol-fa notation, it's always about people sitting down and searching, with my help, a way to perform what is written.*

P.L.G. *This is an important issue in the music field, probably because, in Western culture, we refuse to die and be forgotten! We do not have this strength, that many other culture share, to make traditions, mentalities, philosophy pass through generations by oral transmission, and that's probably the reason why we buid so many museums. I've looked at some of your scores, which are very precise, in detail, and I think that if someone should perform them in a few centuries, it would not be so different to what is happening today when a musician takes, for example, one of Perotin le Grand[3]'s scores. I've recently listened to a recording of the Hilliard Ensemble singing Perotin, and for me it is contemporary music: a contemporary ensemble reading a score as its contemporaries are reading it, and benefiting from contemporary recording techniques. And why not? There is something in the notation, in one way or another. It also reminds me of all these debates, for 30 or 40 years now, about baroque interpretation: a 17th century barrel organ was recently found with its cardboard rolls, and when it was listened to, the interpretation of the ornamentation was nothing like what was expected from the supposedly contemporary knowledge about what this ornamentation should have been!*

M.T. *This is indeed an issue, but, in my opinion, only for musicologists, because however detailed the score is, there are always variations depending on the era, on the performer's mood, on his level of technique, on the atmosphere, and who knows what else. This issue doesn't seem essential to me, especially after the musical revolutions since the 50s and 60s, when so many composers and artists proved, with their practice, that their music didn't have to care about how others may perform it after their death. I'm rather surprised, disappointed even, that the radical musical thinking from this era has been so institutionalized, that it became part of music history and didn't cause any real change in prospect, especially in electronical musics. Think about Varèse: a great deal of what he imagined all his life, in terms of sound materials, is now doable thanks to electronics, sound synthesizer, and new broadcasting systems, and yet when you listen to a concert of electronic music today, it sounds like nothing has changed. Let's say that now the audience looks at the speakers rather than the cellist! I think we can do so much more thanks to technology... But that's another issue.*

G.C. *So far, we've talked a lot about the production of the sound or the artwork, but not so much about its reception. When they listen to your work, the audience can feel a certain difficulty or ambiguity, because of the common sense given to the word 'music'. You've just defined your own work as sculpture. This gap can be disturbing, even brutal, for the listener. If we could, before each performance, have the chance, or the pleasure, to have at least an hour to explain you work, the way it is recieved would be sure to be entirely changed. The same issue occurs with cinema, photography or architecture. How do you anticipate this potential lack of understanding?*

M.T. *I simply try to keep a low profile, because it's really a sensitive issue. And it's an even more sensitive issue when you happen to present your work, as I do, in different countries, different cultures. The expectations of the audience are sometimes very strong, and I'm well aware of the fact that my music has the connotation of "a contemporary western definition of what art should be". For example: in Asia, where I worked a lot those past few years, people often laugh when they don't understand what is being presented. The same thing also occurred in Reims last november when we presented* ***_positions****, a piece where the audience is invited to intervene, physically or with sounds. There were also laughs. Maybe because some people were disturbed, in one way or another, by what they were hearing. Maybe because they thought that all this was stupid. But to me, it's the same, and actually it's ok. I try to accept every reactions that my work provokes, because it's impossible to anticipate them anyway.*

P.L.G. *This is inherent in your work, because to deviate the expectations of the listener, to go around them, to make the listener react, is a central aspect of what you do, whether these reactions are laughs or anything else. For the major part of its history, music was linked to a context that could manifest itself as very different rituals, and it's only recently, let's say at the beginning of the 19th century, that it has been 'trapped' in the concert hall, where people come specifically to listen to it. In many cultures, music will provoke emotions, reactions liked to a context, and in a way, it seems that you find it more important to focus on this context, on the way people will live and share this moment, rather than to present a purely aesthetically pleasing work in a place where people only listen.*

M.T. *I think the essential purpose of an artwork should never be to try to prove something aesthetically pleasing. It has been done for centuries, it was linked to a history, a context, and it made the relationship we have now to Art. But I really think that we live in a time where our relationship to an artwork is much more flexible. I think the essential purpose of an artwork should always be to make the audience wonder about what this artwork is, and not about its value compared to other artworks. Of course, it would be very arrogant to say that this is what my performances will provoke in every listener's mind, but that's what I look for.*

N.C. *In a book published a few years ago, entitled "*La haine de la musique*" (Hatred of music), Pascal Quignard wrote: "when music was rare, its summoning was deeply moving". Do you think that to take the so-called "art music" out of its usual place (the concert hall) can be a way to restore, at least fleetingly, this almost sacred nature that it may have lost?*

M.T. *Yes, maybe, but not in a conscious way. I would even say that we live in a time where music is more sacred than ever. In most people's mind, to play music is a very complex practice according to which one has to study an instrument for many years before he can claim to play it properly. This is linked to more general practices that are found in industrial capitalist societies, where people are assigned to certain ranks, certain functions. Music has most likely become, excessively, a specialized matter.*

notes p67

NOTES

Introduction - DouBleStereo4 (p54)

1 - "Remember that the kings of France were crowned in Reims for almost 15 centuries."
2 - http.//www.reims-tourisme.com/
3 - Erik Chevalier, Kamil Kuskowski, Dumitru Oboroc and Martijn Tellinga.
4 - Ivan Polliart.
5 - Saskia Cousin and Bertrand Réau, Sociologie du tourisme*, Ed. La Découverte, Paris, 2009, page 3.*
6 - Lieven de Cauter, La ville néo-théâtrale – Sur la vielle métropole et les nouvelles masses*, in Fantasmapolis, Ed. Presse Universitaire de Rennes, 2005.*
7 - Paul Ardenne, Terre Habitée*, Archibooks + Sautereau Ed. 2011.*
8 - http://www.reims-tourisme.com/
9 - Cf. Lieven de Cauter, La ville néo-théâtrale – Sur la vielle métropole et les nouvelles masses, in Fantasmapolis, Ed. Presse Universitaire de Rennes, 2005.
10 - Centre Hospitalier Universitaire de Reims.
11 - The title also refers to a video from 1985 by the artist Józef Robakovski, entitled Cars, cars...
12 - Bernard Hiedsieck, born in 1928, is a French sound poet.
13 - Alain Bashung was an important figure in French rock and chanson in the early 1980s.
14 - Michel Poiccard is the character played by Jean-Paul Belmondo in Jean-Luc Godard's À bout de souffle (Breathless), 1960.
15 - Reference to Ivan Polliart's yellow zone set, a giant palette or a mobile warehouse floor.

Si GT - DBS "British Racing Green" (p57)

1- British Racing Green abbreviated to BRG, is the national livery used by British racing cars in international competitions up until the end of the 1960s, at which point colour distinctions by nationality were dispensed with (source Wikipedia).
2 - David Brown : owner of the Aston Martin brand from 1947 to 1972.
3 - Gran Turismo or Grand Tourer (1930) : category of a class of sports cars (also applied to small cylinder models) first used for endurance road (Targa Florio, 24 our Le Mans race, Mille Miglia). Currently the term designates a group of sports car for race track competitions and endurance races which have been converted from cars designed for the road, and with multi-cylinders. By extension, "GT" is used for a mass produced car, often a prestigious model with coupé bodywork.
*4 - The Grand Tour had a social function most significant once travellers returned. They acquired social recognition, of having reached a certain social strata. It confirmed financial wherewithal and the traveller's high cultural level. The aim of the trip was to build up a common culture among the elite, rather than creating one's own culture or trying to acquire different perspectives. On returning, what was most important was the idea of sharing anecdotes and memories with likeminded people. That was why the same cultural destinations were always visited. The account of the trip had an important social function of recognition and this common culture reinforced social bonds. See Gilles Bertrand, "Le grand tour revisité pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe siècle-début XIXe siècle, Rome, École française de Rome, 2008. "The Grand Tour reinvented using an archaeology of tourism : French visitors to Italy, from the middle of the 18th century and the beginning of the 19th century". See also "*Grand Tour (tourisme, touriste)*", in* Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines, sous la direction d'Olivier Christin, Paris, Métailié, 2010. *Grand Tour (tourism, tourist)», in the Dictionary of the nomadic concepts social sciences, under the direction of Olivier Christin.*
5 - The term in French was coined by Joffre Dumazedier in Vers une civilisation du loisir ? *Seuil, Paris, 1962.*
*6 / 7 / 9 / 20 - From the pop song "*Osez Joséphine*", by Jean Fauque and Alain Bashung.*
8 - The first GTI is still regarded as a prince among prestige cars : the Maserati 3500 GTI (1961).
*10 - The word "view" in the traditional landscape context comes from the Italian term "*vedute*" used for landscapes from the 18th century It describes a painting made using the 'camera obscura' (the ancestor of the modern photographic camera). The view was chosen for its "picturesque" character (in Italian '*pittore*' means 'painter'). The most famous practitioners are Canaletto and Guardi. These major works have a mass produced modern equivalent : the postcard.*
11 - Like the two works presented for DBS4

Tramway *is an invitation to travel while standing still in a unusual position. We are "around" a fixed tram door; the traveller/spectator takes part in a pre-recorded trip (which usually involves some movement, even if confined to keeping one's balance in a moving object).*

Looking for Heidseick *uses the champagne bottles bearing this name as telescopes. Here instead of rushing forward, we can see images of the recent past already filmed by Google. One telescope shows the Heidseck headquarters in both* boulevard Henri Vasnier *and* Allée du Vignoble*, even if it is no longer at the first address. The other bottle displays an aerial view of a road map, flat and without perspective. This is a concentric circle zooming in on the area around Vaduz, a reference to* Tout au tour de Vaduz *by Bernard Heidseick, a performance and poetic sound piece from 1974.*
Both works play with idea of the multiplication of objects and points of view. They ask questions about our true freedom of movement given the way we are made to use aids like the GPS, localisers and geolocation programs for journeys.

12 - Google Car : name given to cars sent out to chart the world for Google.
13 - Tesla, named after the Serbian Physicist Nikola Tesla, an electromagnetic unit.
14 - Large Hadron Collider, a particle accelerator set up 10 September 2008 and officially started on 21 October 2008 at the CERN. Situated on the Franco-Swiss frontier, it is the most powerful particle accelerator in the world (source Wikipedia).
15 - Traum is German for "dream".
16 - Google marker for position data.
17 - Author's note : Champagne has been sprayed all over the podium at motor racing competitions, since the French Grand Prix started at Reims in July 1950 - the exception being the recent GPs at Bahrein and Abu Dhabi where a non alcoholic version of the famous bubbly was preferred.
18 - "Le tour de France par deux enfants", a popular book for primary schools by Augustine Fouillée, 1877. Reedited by Jean-Pierre Rioux, Tallandier, 2012.
19 - The two termini on the Reims tram.

Interview Dumitru Oboroc (p59)

1 - DBS4 exhibition in Reims from 28 November 2011 to 8 January 2012.
2 - Kamil Kuskowski (Poland), Érik Chevalier (France) and Dumitru Oboroc (Moldavia); the third foreign artist in the DBS4 project, Martijn Tellinga (Netherlands), came to Reims for a residence some time before (June 2011).
3 - The term «White Box» (or «White Cube») refers to the basis for putting on a visual arts exhibition since around the 1960s. It seeks to bestow on the exhibition space the neutrality of an empty cube, with the walls and ceilings as bare as possible and a neutral grey floor, ensuring a minimum of undesired visual elements that interfere with the viewer's appreciation of the works.
4 - "Lollipop" is the name given to this particular form of urban advertising furnishings, because of its resemblance to the child's sweet on a stick.
5 - They Live, 1988 – http://www.youtube.com/watch?v=C0gqlGMlpI8 – Maxims from the film: Obey; Marry and reproduce; Stay asleep; Buy; Do Not Question Authority; Watch TV; No Thought; etc.
6 - NdlA: The Frankfurt School is the name given to the line of thinking derived from professors in Frankfurt University in the 1960s, the most famous being Theodor W. Adorno (1903-1969) and Max Horkheimer (1895-1973). They developed a radical critique of the political, social and cultural aspects of bourgeois society and proposed an analytical approach revolving around a critique of the Western society of the "Western block" as much as of the Marxism of the "Eastern block".

Perdue à Reims[1] *(p61)*

1 - The title is in French in the original text; it means "Lost in Reims".
2 - Is the Catalan word for "street".
3 - The words in italics are in French in the original text.
4 - A local dish incorporating reblochon cheese.
5 - I am in Barcelona" in Catalan.
6 - "Goodbye" in Catalan
7 - A Catalan expression meaning "See you soon"
8 - A Catalan expression meaning " torrential rain".

Transcription of Martijn Tellinga's interview (p63)

1 - See: http ://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html
2 - Marc Augé defines a non-place as an interchangeable space in which the human being is anonymous. They are, for example, means of transportation, hotel chains, supermarkets, rest areas, but also refugee camps. Humans do not live in, and do not take possession of these places, but have a consumer relation to them.
Further reading on the subject, by Francis Ducharme, UQAM : http ://latraversee.uqam.ca/sites/latraversee.uqam.ca/files/fducharme_aug%C3%A9_non_lieux.pdf
3 - French composer (1160-1230) considered as one of the founders of polyphonic music.

BIOGRAPHIES

Soledad Caballero de Luis (Uruguay) journaliste, éditrice et professeur. L'écriture l'accompagne régulièrement (barcesole.blogspot.com). En Uruguay, elle participe aux ateliers dirigés par Rafael Courtoisie et Mario Levrero. En 2005, elle publie dans Crisálida, recueil collectif de douze fictions uruguayennes éditées par Octavo Piso, aux éditions BSE. Elle est diplômée en communication sociale de l'Université Catholique de l'Uruguay (UCUDA) et possède un master de recherche en sociologie de l'Université Ouverte de Barcelone (UOC), où elle poursuit actuellement un PhD en information et société de la connaissance (UOC-IN3).

Soledad Caballero de Luis (Uruguay) is a reporter, publisher and professor. Writing accompagnies her regularly (barcesole.blogspot.com). In Uruguay, she takes part in workshops supervised by Rafael Courtoisie and Mario Levrero. In 2005, she was published in an anthology called Crisalida consisting of twelve Uruguayan fiction stories published by Octavo Piso at the BSE editions. She graduated from the Catholic University of Uruguay (UCUDA) in social communication, and earned a master's degree in sociological research at the Open University of Barcelona (UOC) where she is currently doing a PhD in information and society of knowledge (UOC-IN3).

Gaëtan Cadet (France) exerce l'architecture à Reims depuis 2000 en agence et en libéral. Parallèlement, il continue un travail de réflexion sur l'architecture : après une réflexion sur la notion de paysage (articles publiés dans la revue Trapèze / paysages hybrides), il entreprend actuellement une recherche sur l'architecture scolaire. Membre de la revue en ligne d'architecture Trapèze.

Gaëtan Cadet (France) works in architecture in Reims since 2000, in agency and in private practice. He also keeps studying architecture: after a study of landscape (articles published in the magazine Trapèze / hybrid landscapes), he is now doing research into school architecture. He is a member of the online architecture magazine Trapèze.

Nicolas Canot (France) est guitariste, improvisateur et artiste sonore installé à Reims. Son travail se focalise depuis quelques années sur les créations musicales électroniques, électroacoustiques et/ou génératives ainsi que les formes théâtre/poésie/musique avec la comédienne Nathalie Azam avec qui il a fondé l'ensemble Arsis Fabrica (duo/trio) en 2007. Il est membre de l'association 23.03.

Nicolas Canot (France) is a guitarist, an improviser, and a sound artist in Reims. For a few years now, his work is focused on electronic, electroacoustic and/or generative musical creations, and also on theatre/poetry/music with the comedian Nathalie Azam, with whom he created the ensemble Arsis Fabrica (duo/trio) in 2007. He is also a member of the association 23.03.

Erik Chevalier (France) artiste, il crée des installations vidéo où il interroge les statuts et les usages de l'image en mouvement ainsi que leurs perceptions. Il affectionne de « sortir de l'écran » et se confronter à l'espace public. Ses dispositifs convoquent le spectateur en une place où il n'est pas susceptible de rencontrer une œuvre d'art. L'œuvre hors du contexte de la galerie est pour lui un moyen d'éprouver les limites démocratiques de l'espace public. Ses productions voudraient imposer une vigilance du réel. Il collabore avec l'Université de Lille III à la réalisation d'un film de recherche : action en art dans les lieux de privation de liberté, programme chercheur citoyen. Actuellement, il tourne un documentaire sur la désaffectation et le démantèlement de La Maison d'Arrêt de Loos.

Erik Chevalier (France) is an artist who creates video installations. In his work, he questions the status and the use of moving pictures as well as their perception. He is particularly fond of « getting out of the screen » and confronting himself with the public area. His devices invite the audience to approach a place where they are not expecting to meet a work of art. For him, the artwork put outside the context of a gallery, is a way to test the democratic border of the public area. His works would like to set a vigilance of reality. He collaborates with the University of Lille III on the direction of a research movie : acting with Arts in places where liberty is taken away, researcher-citizen program. He is currently filming a documentary on the disuse and the dismantling of the remand centre of Loos.

Kamil Kuskowski (Pologne/Poland) artiste, il est préoccupé par la modernité, il veut interroger l'impact que peuvent avoir sur la créativité les relations qu'entretiennent économie et idéologie dans le domaine culturel. Il est représenté par les galeries Piekary à Poznan et m2 à Varsovie, présent dans la collection du Musée d'art moderne de Łódź, il expose régulièrement en Pologne et à l'étranger. En 2009, il est l'un des curateurs de la biennale Sektor de Katowice et dirige la galerie Zona à Łódź de 2008 à 2011. Depuis il est responsable des départements peintures et nouveaux médias à l'Académie des Arts de Szczecin. ainsi que le programmateur de la galerie Akademii Sztuki Zona à Szczecin.

Kamil Kuskowski (Pologne/Poland) is an artist who is concerned about modernity. He wants to question the effect that the connections between economy and ideology in the cultural sector have on creativity. He is represented by the Piekary Gallery in Poznan and the m2 in Warsaw. His works are part of the collection of the Modern Art Museum in Łódź and he exhibits his works regularly in Poland and foreign countries. In 2009, he was one of the curator of the biennial Sektor in Katowice and he was in charge of the Zona gallery in Łódź from 2008 to 2011. Since then, he is in charge of the department of painting and new media at the Academy of Art in Szczecin, as well as of the schedule of the Akademii Sztuki Zona in Szczecin.

Philippe Le Goff (France) est compositeur et artiste sonore, directeur général et artistique de Césaré – Centre national de création musicale –, enseignant à l'ESAD (École Supérieure d'Art et de Design) à Reims, ainsi qu'à l'INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) à Paris. Son travail, depuis longtemps habité par la voix et le paysage sonore, est indissociable de son histoire avec le Grand Nord qu'il parcourt régulièrement depuis plus de 20 ans.
Philippe Le Goff (France) is a composer and a sound artist, and the General and Artistic Director at Césaré – National Center of Musical Creation –, teacher at ESAD (Higher School of Arts and Design) in Reims, and at INALCO (National Institute for Oriental Languages and Civilisations) in Paris. His work is linked to voice and sound landscape, and cannot be separated from his history with the Great North where he travels regularly for more than 20 years.

Dumitru Oboroc (Moldavie/Moldavia) artiste, ses installations et sa production d'objets, artefacts absurdes, interrogent sa situation personnelle de citoyen du monde établie par les interrogations et les paradoxes culturels liés à la conjoncture de son pays d'origine. Au travers du champ de l'art, il se joue des relations de pouvoir artiste/curateur/institution révélatrices de la société globale. Il expose régulièrement en Roumanie et en Europe. En 2011, il participe aux expositions The Journey to The East à la galerie Arsenal à Bialystok et au MOCAK de Cracovie en Pologne. Depuis 2008 il enseigne à l'Université George Enescu de Iași dans le département sculpture.
Dumitru Oboroc (Moldavia) is an artist. His installations and production of objects, absurd artifacts, question his personal situation as a citizen of the world which is established by questionings and cultural paradoxes linked to the situation of his country of origin. By means of the realm of art, he plays with the relations of power existing between the artist, the curator and the institution, which are revealing of the overall society. He exhibits his works regularly in Romania and in Europe. In 2011, he took part in the exhibition The Journey to The East at the Arsenal gallery in Bialystok and at the MOCAK in Cracovie, Poland. Since 2008, he is teaching in the department of sculpture at the University George Enescu in Iași.

Ivan Polliart (France) artiste, il crée des fictions monumentales. Ses œuvres empruntent aux architectures et aux espaces, mis à distance des fonctions usuelles qu'ils ont, ou qu'ils ont pu avoir, pour mieux saisir leur pouvoir science-fictionnel. Il leur invente des possibilités, des paradoxes. Depuis 2006 il intervient au sein de l'Université de Champagne-Ardenne abordant les notions de documentaire et de fantastique. Cofondateur du projet Double-Stéréo en 2006, il est l'un des membres fondateurs, ainsi que le responsable des projets, pour l'association 23.03.
Ivan Polliart (France) is an artist who creates monumental fictions. His works take elements of architecture and spaces that are separate from the usual functions they have, or could have had, in order to capture their science-fictional power. He invents possibilities, paradoxes, for them. Since 2006, he teaches at the University of Champagne-Ardenne, where he tackles the notions of documentary and fantastic. Co-founder of the Double-Stereo project in 2006, he's also one of the founders, and the person in charge of projects, for the association 23.03.

Martijn Tellinga (Pays-Bas/Nederland) artiste sonore issu de la musique électronique influencé par l'indéterminisme, diplômé de l'Institut de Sonologie de La Haye. Son champ d'exploration se concentre sur la spatialisation sous forme performative et acoustique. Il interroge et exploite les spécificités architecturales et spatiales du lieu pour son auditoire. Il dynamise les relations source-récepteur en intégrant le déplacement au sein de ses dispositifs sonores. Depuis 2010, Il travaille régulièrement en Asie ,Tama Art University de Tokyo et en Australie où il collabore avec le Splinter Orchestra de Sidney.

Martijn Tellinga (Nederland) is a sound artist with a background of electronic music, influenced by the theory called undeterminism. He graduated form the Institut of Sonolgy in The Hague. His field of investigation is centered on spatialisation in performance and acoustic forms. He questions and uses the architectural and spatial characteristics of a place for his audience. He galvanises the connection between the source and the receiver by considering mouvement as part of his sound organisations. Since 2010, he is working in Asia regularly, at the Tama Art University of Tokyo, and in Australia where he takes part in the Splinter Orchestra of Sydney.

Hervé Thibon (France) est professeur agrégé en Arts Plastiques, formateur à l'Institut Universitaire de Formation des Maîtres de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne (IUFM-URCA), auteur de manuels scolaires et outils pédagogiques éditoriaux aux éditions Nathan, auteur au Robert Illustré & Dixel, et membre de l'association 23.03.

Hervé Thibon (France) is a professor in Arts at the University Institute for Teachers Training of the University of Reims-Champagne-Ardenne (IUFM-URCA), a writer of textbooks and educational tools for Nathan, a writer for the Robert Illustré & Dixel Dictionary, and a member of the association 23.03.

DOUBLESTÉRÉO

PRODUCTION 23.03

DIRECTION DE LA PUBLICATION *editors*
Ivan Polliart

RÉDACTION *texts*
Soledad Caballero, Nicolas Canot, Erik Chevalier, Ivan Polliart, Hervé Thibon

TRADUCTION *translation*
Ariane Thibon (fr → en) (en → fr)
Matthew Clarke (esp → en) (fr → en), Charly Prabel-Guignard (esp → fr)

IMAGES *pictures*
Julien Debant, Pei-Lin Cheng, Jean-Christophe Hanché, Nicolas Poix, Ivan Polliart

SON *sound*
Nicolas Canot

CONCEPTION GRAPHIQUE *graphic design*
GMTW, Ivan Polliart

POUR LEUR SOUTIEN MORAL ET FINANCIER *for their moral and financial support*
Le Conseil Régional de Champagne Ardenne, Châlons-en-Champagne, La Direction Régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, Châlons-en-Champagne, le Service Universitaire de l'Action Culturelle de l'Université Reims Champagne Ardenne, l'Association VECTOR, Iaşi (Ro), L'École Supérieure d'Art et de Design de Reims, Le Conservatoire à Rayonnement Régionale de Reims, le Centre Régional des Œuvres Universitaires et Scolaires de Reims, Césaré - Centre national de création musicale, La Ville de Reims.

MERCI À *thank you to*
Alexis Derouet, Kevin Guelton, Kerstin Hache, Émilie Honnard, Daniella Michel et Claire Thibon, Sébastien Beliah et les élèves de l'atelier d'improvisation du C.R.R. de Reims : Claire Bandeira, Nicolas Cunin, Valentin Defrancqueville, Jon Garcia, Joaquim Juigner, Iris Parizot, Nicolas Poix, Clara Ponsinet et Piotr Wegrowski.

IMPRESSION *printed at*
Imprimerie des Docs, Bétheny, 2013, France.

ISBN 978-2-9535630-2-3

PRIX *price* / 10€

23.03
12 rue de Marzilly 51100 Reims (France) / contact@2303.fr / www.2303.fr

23.03
promotion de l'art contemporain

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

2e/3e de couv. J.Debant
02. O.Rigaud, Reims Métropole
03, 09, 11, 17, 23, 30/31, 43, 51, 53. I.Polliart
18. P-L.Cheng
24, 27. S.Caballero
32/33, 43. N.Poix
44. J-C.Hanché

ABE