

La Maréchalerie
centre d'art contemporain
ÉNSA Versailles

Chant éloigné

Myriam Pruvot

Commissaire de l'exposition
Anne-Laure Chamboissier

Exposition
26.01– 31.03.2024

2004-2024

En 2024 La Maréchalerie écrit ses 20 ans de production artistique et de pédagogie interdisciplinaire.

2004-2024 c'est 54 expositions, 110 artistes exposés, 55 éditions produites. Ce sont aussi des artistes intervenants auprès des étudiants de l'ÉNSA avec les équipes pédagogiques, et au sein d'établissements scolaires du département des Yvelines et de Versailles en particulier, et des événements accessibles à tous : débats, conférences, performances, visites et ateliers de création.

Pour marquer l'anniversaire de La Maréchalerie, parole est donnée à des commissaires d'exposition invitées : Anne-Laure Chamboissier (janvier-mars 2024) puis Alexandra Fau (mai-juillet 2024).

Indépendamment l'une de l'autre, elles composent une exposition inédite dans un dialogue entre l'identité du lieu et la spécificité de leur recherche respective : espace, son et récits pour la première avec l'invitation de l'artiste Myriam Pruvot qui avec l'exposition *Chant éloigné*, compose la partition d'un espace d'écoute ; art, architecture et design pour la seconde avec l'exposition collective *La grotte de l'amitié* qui met en exergue la dynamique de production des artistes, inscrite tout autant dans l'histoire et une forte contemporanéité.

Chacune des curatrices partage ses recherches à l'occasion d'une séance au sein du cycle de *Débats Manèges* « Transversalité, pédagogie et recherche artistique interdisciplinaires ».

« Myriam Pruvot est une artiste vocale multidisciplinaire installation, performance, art sonore, improvisation, poésie, chant et composition musicale.

Les dimensions politiques, poétiques et philosophiques du chant, du langage et des lieux sont centrales dans son travail. L'artiste vient questionner la nature de ce lieu d'histoire qu'est La Maréchalerie et la subsistance des « voix » qu'elle renferme à travers les siècles. L'acoustique du lieu comme résonateur de ce patrimoine invisible devient espace d'écoute. Par cette proposition, elle prolonge ses recherches sur la mémoire, le temps, la phénoménologie sonore et le dialogue entre musique ancienne et expérimentale.

Archivées dans le livret *Singing Archives* (2021), *Chant éloigné* en devient chambre d'écho.

La grande salle se présente comme un vaste acousmonium. Plusieurs enceintes, disséminées dans l'espace à différentes hauteurs, diffusent une composition sonore et musicale créée spécifiquement pour le lieu et sa résonance. Inspirée de l'histoire des airs de cour*, cette pièce électroacoustique alterne entre polyphonie et partie soliste. Les sources sonores

offrent selon leurs angles et leurs positions plusieurs situations d'écoute pour le visiteur, comme le promeneur faisant l'expérience des chants d'oiseaux situés à distance et hauteurs différentes.

La petite salle, pensée en contraste avec la salle principale très réverbérante, présente une version installation du film *Antenae*, réalisé en 2023. Ce film musical documente la rencontre entre une théorbiste flamande et une preneuse de son. Elles explorent une abbaye cistercienne et ses environs, chacune équipée de son instrument. Le manche du théorbe et la perche du microphone deviennent des appendices pour sonder ces sites et converser avec des formes discrètes d'existence : ondes, fréquences et fantômes.

Par le son, comment ces différents espaces s'activent ? *Chant éloigné* comme formule polysémique pour évoquer l'espace acoustique, l'érosion du temps et la distance historique : que conservons-nous des récits qui ne sont ni écrits, ni inscrits dans la pierre ? »

Anne-Laure Chamboissier,
commissaire de l'exposition.
Octobre 2023

Anne-Laure Chamboissier, historienne de l'art et curatrice, mène une réflexion sur la question du son et de la musique dans son rapport transversal avec les arts visuels, l'architecture ainsi que la littérature. Sensible à la manière dont s'inscrit la proposition d'un artiste dans un contexte donné, son choix s'est porté sur l'artiste Myriam Pruvot.

Anne-Laure Chamboissier
www.champrojects.com

Myriam Pruvot vit et travaille à Bruxelles.
www.myriampruvot.com

* *L'air de cour* devient un emblème de la musique française profane de la fin du XVI^{ème} et du début du XVII^{ème} siècle. Ce genre musical a connu un succès éclatant mais éphémère, de la fin du XVI^{ème} siècle à la première moitié du XVII^{ème} siècle pour disparaître ensuite assez rapidement. L'embryon des airs de cour est nourri d'un genre vocal d'origine populaire « le Vaudeville » (voix de ville). Les milieux lettrés et bourgeois se l'approprient pour composer des airs basés sur des strophes musicales simples qui favorisent la compréhension du texte poétique tout en répondant aux idéaux humanistes. L'air de cour se présente comme une alternative moderne au contrepoint complexe de la musique polyphonique.



Antenae © Myriam Pruvot, 2023

Entretien d'Anne-Laure Chamboissier avec Myriam Pruvot

ALC : J'aimerais que tu reviennes sur ta formation aux Beaux-Arts où tu as appréhendé différents champs disciplinaires : improvisation, création sonore et en quoi ils ont construit ton travail ?

MP : J'ai étudié dans les écoles d'art de Marseille et de Bourges. Dans cette dernière où j'ai obtenu mon diplôme, le son faisait partie de l'enseignement et cela a déterminé mon parcours. Ma façon d'appréhender le son se situe dans l'héritage de la manière dont les plasticien.ne.s l'abordent ; une approche qui n'est pas tout à fait celle des personnes qui ont suivi un enseignement classique au conservatoire. Globalement mon approche de la musique est différente parce qu'elle s'est construite dans une autre relation que celle du langage musical, c'est à dire en dehors de la partition, en dehors de la musique écrite, de cet héritage. Avec le temps, ce que je trouve intéressant est qu'avec mon parcours, j'arrive un peu en étrangère sur ce continent de la musique. Je ne parle pas tout à fait la même langue des musicien.ne.s. J'occupe un espace qui en partage les frontières - celui du son - qui me semble plus acquis aux plasticien.ne.s par une conceptualisation de l'objet sonore. Je pense la musique structurellement

différemment, même d'un point de vue cognitif, parce que d'une certaine manière, je parle une langue qui n'est pas la mienne, ce qui est tout de même une sorte de paradoxe. C'est comme si je tournais autour d'un objet, l'objet musique. J'aborde son histoire et son langage en marge. Et en tant qu'étrangère (ou plutôt visiteuse régulière), je suis obligée de passer par d'autres modes de relation, de communication, d'écriture, d'échange, d'interaction avec l'espace de la musique.

ALC : C'est intéressant ce que tu soulignes. Tu es obligée alors de passer par d'autres modes opératoires et quels sont-ils ?

MP : Plusieurs modes opératoires se sont progressivement construits en fonction de ma pratique. À l'origine, il y a la voix. N'ayant pas de pratique instrumentale, c'est l'instrument qui m'était *a priori* le plus accessible. De la voix m'est venue ensuite la pratique de l'enregistrement qui propose une première altérité que sont les outils d'enregistrement, donc ma rencontre avec le microphone. Qu'est-ce que cela produit de s'enregistrer soi-même avec différents types de micros, en extérieur et en intérieur ? Ce langage ensuite n'a cessé de s'enrichir. Une fois

que je me suis enregistrée, je me suis posée la question suivante : qu'est-ce que j'enregistre ? Des mots ? Puis la question du chant ou de la chanson est apparue. Depuis mon endroit, celui de l'improvisation en tant que plasticienne, que fais-je avec un objet chant/chanson ? Un objet à l'histoire à la fois très importante dans la culture musicale, la littérature, la poésie. J'ai tiré des fils de cela. La question de la fonction m'a beaucoup intéressée. En effet, si on se déporte de l'endroit académique de la musique et qu'on s'intéresse à l'usage du chant ou de la musique, ce sont les fonctions sociales qui réapparaissent ; certes le langage mais aussi les chants ritualisés, les chants sacrés, ceux pour les morts, les berceuses, les chants révolutionnaires. Et finalement tout ce qui a, à un moment donné, circulé dans l'espace culturel de la musique, depuis sa genèse ou parfois en a excédé les contours lorsqu'on s'intéresse à l'anthropologie musicale. De ce chant ont surgi des hybridations. Ensuite, la question s'est posée pour moi du support et de la circulation. Historiquement, il y a eu le disque, la phonographie. Ayant constamment habité les contours de la culture musicale en explorant des formes de périphérie que sont la création radiophonique, la performance, ce sont pour moi d'autres formes

de diffusion du son et de la musique que celles proposées par la phonographie. Dès le départ, j'ai exploré des espaces plus interstitiels en passant presque par une forme d'impossible qui s'est avérée assez fertile. Je suis intriguée, intéressée au son, qui est un objet extrêmement volatile, impalpable qui se re-contextualise en permanence en fonction des espaces dans lesquels il est diffusé. Par cette conscience de mes limites, en terme de composition, il me faut trouver d'autres endroits de potentialités. Et l'affect, l'expressivité sont des endroits que je peux explorer même avec un matériau aussi rudimentaire qu'un chant a cappella par exemple. Cela me semble commun à la fois aux plasticien.ne.s, aux artistes sonores et aux musicien.ne.s des musiques expérimentales qui prennent en considération le potentiel d'un matériau et la manière dont il réagit en fonction des transformations qu'ils leur appliquent. Il y a à la fois la question de la contrainte, de la limitation et aussi de faire de cet espace de contrainte une démarche expérimentale. De penser, par exemple, un chant comme une sculpture. Les matériaux dont je dispose, c'est une durée, une voix, des mots, à partir de cela, j'en fais une espèce de collage, de montage.

ALC : Comme cela est le cas avec la musique concrète ?

MP : Oui tout à fait. Mais aussi d'un point de vue cognitif, je suis d'une génération où la fin de mes études correspond à un moment de transition entre l'analogique et le digital. Cette hybridité a permis une circulation. Pour moi cette question du collage, est en continuité avec le collage plastique, la culture du sample et la manière dont un artiste aujourd'hui a accès à des matériaux, des ressources de temporalité et de nature extrêmement diverses.

Quant à la problématique de la composition musicale, placer le texte après, avant ou en même temps que la musique, cela n'est qu'une question de méthodologie, de codes. Mais étrangement, c'est comme si je faisais un chemin un peu à l'envers : c'est à dire que je pense que je m'intéresse aux codes maintenant que j'ai une plus grande maîtrise aussi du matériau son et de la composition.

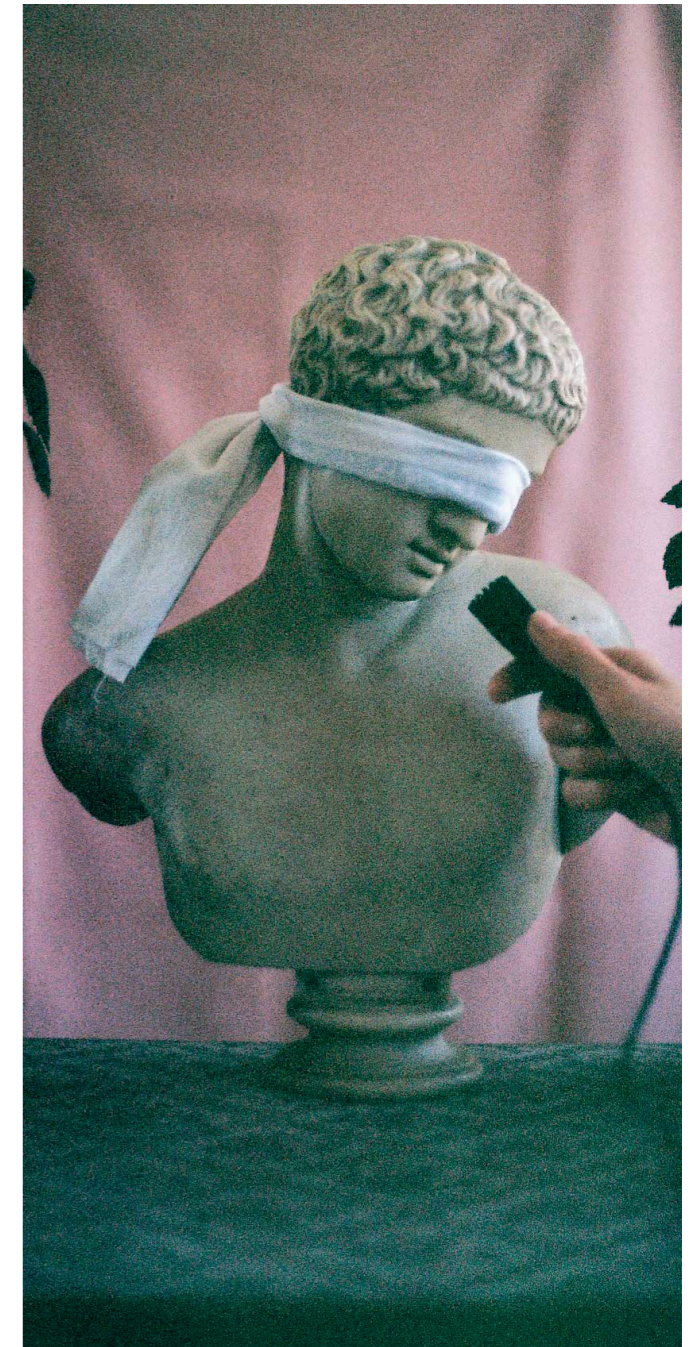
ALC : Dans un entretien tu dis « *Quand on entend les polyphonies d'un Guillaume de Machaut, on reste quelques instants indécis, le temps est comme suspendu : est-ce une musique venue de temps*

très anciens ? Ou une page terriblement moderne, composée aujourd'hui ? J'aime ce flottement, cette ambiguïté. » Cela me semble avoir eu une influence importante sur le développement et la construction de ton travail ?

MP : Quand j'ai découvert Guillaume de Machaut, je n'ai pas su très bien à l'écouter de quand datait cette musique-là. Je l'ai reçu sans connaître précisément son contexte historique. Découvrir Guillaume de Machaut, cela m'a désinhibée sur l'écriture du français. Jusque-là j'avais beaucoup improvisé, je n'écrivais pas de texte fixe mais en faisant la connaissance de ce compositeur, j'ai découvert que la forme "chanson" telle qu'on la connaît aujourd'hui, plus traditionnellement couplet refrain, c'est une forme qui s'est fixée à un moment donné dans le temps de l'histoire. Il y a eu aussi d'autres formes de prose avec d'autres formats, de l'ordre de l'épopée par exemple. Et quand je le découvre, cela me permet de poursuivre cette exploration de l'objet chant/chanson en réalisant qu'il y a d'autres angles, d'autres perspectives possibles que la forme fixe telle qu'on la connaît. Ce moment-là, en tout cas, m'a été crucial pour comprendre que ce que j'étais en train de faire n'était pas isolé dans le temps,

mais que je m'inscrivais dans une filiation, que j'expérimentais à ma propre échelle de temps. M'intéressant aux fonctions du chant, à ses dimensions sociales, affectives, politiques, cela entrainait complètement en résonance avec toute une histoire de la musique que je découvrais. Paul Zumthor dit qu'il y a trois principes de poésie médiévale : l'anonymat, la circularité et la mouvance. C'est à ce moment-là de mon parcours que ces trois méthodes d'approche deviennent justement mes trois modes opératoires. L'anonymat parce que je développe des performances où je décide de réécrire aussi des faux chants anciens que je ne signe pas forcément ; la circularité, parce que mon approche minimaliste fait que je vais travailler sur des formes de bourdon ou sur des boucles qui produisent une musique presque générative ; la mouvance, parce que je m'autorise à changer les titres ou le contenu et finalement à donner au chant des propriétés plastiques, une certaine malléabilité. Cela devient comme une sorte de pâte à modeler qui change en fonction de l'humeur, du temps, de la température et du lieu.

ALC : J'aimerais que tu nous parles des *Singing Archives* et le rôle qu'elles jouent.



Tirésias's portrait © Myriam Pruvot, 2019

MP : J'entame cela en 2019. J'ai des carnets entiers, des livres, une bibliothèque, une bibliographie. Je cherche quelque chose dont je ne suis pas tout à fait sûre de l'issue. J'opère différemment d'une universitaire, ma méthode est plus ancrée dans la pratique. Il y a une permanence de questions et d'obsessions qui m'ont entraîné à collecter nombre de matériaux : textes, archives, citations, lesquels m'ont permis d'articuler un trajet dans ma pensée.

Lors d'une résidence (ISELP, 2019), j'observe ce qu'il se passe. Je fais une sorte de compilation, comme on le ferait d'une compilation musicale, mais à partir d'archives. Et je me confronte là aussi à une forme d'impossible: mon parcours est constitué parfois de projets avortés, de textes inaboutis, d'enregistrements qui n'ont pas tout à fait trouvé leur forme en tant qu'œuvres. Je décide néanmoins de les inclure, parce qu'ils ont quand même une valeur. Et je pense alors à ce livre d'Emmanuel Hocquard : *Ma Haie*¹. J'essaie de trouver un ordre. En le faisant, j'ai compris que ce que j'étais en train de chercher : c'était précisément le caractère fugace et impalpable des formes sonores ou chantées que je poursuivais. Il y a une forme d'impossession et cela est peut-être spécifique au matériau du son lui-même, qui a une forme d'instabilité. Une voix change au

fil d'une vie, ça s'éteint aussi, ça meurt. Il y a des formes orales qui disparaissent, cela est tout à fait opposé à la pierre, au marbre, aux monuments. Et dans ce sens, tenter même de faire une sorte d'inventaire de ces formes pose aussi la question de l'impossibilité de cet inventaire. Je me suis dit que je ne pouvais pas l'aborder de manière exhaustive et académique, que cela nécessitait d'assumer sa forme fragmentaire. En effet, on y trouve autant ma parole que des citations, des extraits de textes, il s'agit d'une forme de *sampling* ou de choralité.

ALC : Même si ces formes sont amenées à disparaître, certaines traversent les siècles et peuvent prendre d'autres variations.

MP : Par rapport à ce que tu dis, oui il y a une permanence avec des allers-retours qui se produisent. Je sais qu'en musique on parle «d'invariants». En ethnomusicologie, il y a des motifs de voix ou musicaux qu'on va retrouver absolument partout. Dans toutes les musiques traditionnelles, des types d'expression vocale ou de bourdon, par exemple, peuvent être trouvés autant en Sardaigne qu'en Iran. La musique est un matériau qui est traversé par son contemporain. Je pense que celle qu'on écoute a

une incidence sur la manière dont on chante, sur les accents, etc. Tout cela reste en mouvement. C'est pour cela que même quand je parle de Guillaume de Machaut et d'effet de modernité, c'est aussi parce que je crois que la question de la modernité en musique, en littérature, en art, ne se surimprime pas sur la notion de modernité en histoire ; il y a des effets à rebours et des formes qui ont plusieurs siècles d'avance sur leur temps. Il existe des musiques qui n'ont pas encore d'auditeurs, ce que je trouve assez beau.

¹ *Ouvrage éclaté, hétéroclite, fragmentaire et protéiforme - dans les quelques 600 pages duquel cohabitent des poèmes, des préfaces, des esquisses autobiographiques, des lettres, ainsi même que des recettes de cuisine et une sorte de roman-photo.*

ALC : Après avoir parlé avec toi de la manière dont tu procèdes dans ton travail, j'aimerais maintenant que l'on parle plus spécifiquement de ta proposition à La Maréchalerie. De quelle manière as-tu appréhendé ce lieu à la fois dans sa dimension architecturale, historique et symbolique ? L'invitation que je t'ai faite est de prendre en compte le contexte, central au projet.

MP : Après notre première conversation, je suis allée visiter cet espace. Ce qui m'a frappée en premier, c'est son acoustique et la hauteur de sa baie vitrée. J'ai ressenti cet espace physiquement. La Maréchalerie vide me fait penser à une chapelle. Et quand je rentre dans un tel lieu, cela me donne envie de chanter. C'est un centre d'art lié à une école d'architecture, donc le premier lien que j'établis spontanément entre l'architecture et le son, c'est l'acoustique. De plus, cet espace d'exposition présente la particularité d'occuper une partie des anciennes écuries du château de Versailles, un monument qui polarise une partie de l'histoire de France. En périphérie du château, il marque pour moi une sorte de frontière. Il est un peu « au cul » du château de Versailles et en même temps, il fait face à la rue. Cette grande ouverture est pour moi un espace intermédiaire. La première chose à laquelle j'ai pensé est que je n'ai pas eu envie de fermer cet espace. Je me suis interrogée sur quelle pouvait être l'expérience d'écoute derrière cette immense fenêtre ? Qu'est-ce que je vais voir ? Qu'est-ce qui va surgir ? Alors, peut être qu'il se produira des micro-événements comme un nuage ou une lumière, c'est un peu une fenêtre sur le temps aussi, une membrane communicante, entre la rue et le bâtiment.

Pour concevoir cette installation, m'est venu assez vite le besoin non seulement de comprendre quel était ce lieu et d'en connaître l'histoire, mais aussi quelle était la « température musicale » de l'époque. Quand j'ai commencé mes recherches, j'ai eu quelques difficultés à trouver quelles étaient les musiques populaires de cette période. J'avais forcément accès à l'histoire musicale et la première qui me venait à l'esprit, c'était celle de Lully. Puis en me penchant plus profondément sur l'histoire du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, j'ai trouvé cette « bizarrerie » historique que sont les airs de cour. Pas vraiment une bizarrerie car comme pour la musique baroque, cela ouvre une circulation entre des formes populaires, de danse et des formes plus savantes de la musique. Qu'est-ce que ce lieu me soufflait aux oreilles ? J'aime assez cette idée que je n'importe pas forcément mon travail dans un espace, mais que c'est plutôt l'espace qui va me guider sur ce qui doit s'y passer, et s'y produire.

ALC : En creusant l'histoire des airs de cour, tu as découvert que leur genèse venait d'une forme populaire.

MP : C'est assez intéressant parce qu'*a priori*, on ne déterre pas une chanson comme on le

ferait d'une poterie sur un chantier d'archéologie. Et pourtant, en ethnomusicologie, c'est ce qu'on fait. Par exemple, si l'on regarde le sens et la provenance de certaines berceuses, on en découvre de nombreuses dans le sud de l'Europe - Italie, Espagne, Grèce - paradoxalement, elles ont une dimension dramatique comme les comptines, parce que ce sont souvent des chants révolutionnaires qui ont été détournés et qui sont devenus des formes musicales enfantines. Il réside alors une forme d'ambivalence. On peut énoncer des lieux communs sur certaines formes comme les airs de cour : quand on les explore, qu'on creuse, on trouve d'autres couches de sens souterraines. Comme je l'évoquais auparavant dans notre entretien, ce que je trouve intéressant est que la modernité n'est pas forcément déterminée par le temps historique. L'ingénierie musicale, si on parle d'ingénierie en termes de composition, n'est pas forcément déterminée par le lieu du pouvoir ou de la connaissance. C'est à dire qu'à un moment donné ce qui fait rupture, modernité, ou invention, peut provenir des formes populaires qui apportent d'autres formes de composition ou de circulation, en l'occurrence ici, celles de la voix, de la parole et du sens du texte. Et cette ingénierie musicale populaire s'institutionnalise, et devient une

forme « savante ». D'où surgissent les formes ? Que cela soit en musique, en littérature, dans les arts visuels, ou dans la danse, il est toujours surprenant de savoir depuis quels endroits elles ont circulé, qu'elles en sont leur genèse. L'air de cour vient des « voix de villes » qui sont devenues « les vaudevilles ».

ALC : En partant d'abord de l'espace, du lieu, de ses potentialités, puis de sa dimension historique et symbolique, conçois-tu cet espace comme un «acousmonium ».

MP : Ce n'est pas tout à fait un acousmonium si on s'attarde sur la définition très stricte de ce qu'il est². Je parle de cela plus dans le sens d'un espace d'écoute.

² *L'Acousmonium est un orchestre de haut-parleurs disposé en face, autour et dans le public du concert. Il a pour vocation d'être dirigé par un interprète qui projette une œuvre sonore ou musicale dans l'espace de la salle, via une console de diffusion. C'est un outil multiforme qui peut changer d'une fois sur l'autre pour s'adapter aux œuvres et aux circonstances. Il a été conçu et inauguré par François Bayle en 1974, et sert encore principalement à la diffusion des œuvres acousmatiques. Cependant,*

les artistes des musiques mixtes, des musiques improvisées et du multimédia l'utilisent aussi.

ALC : Tu vas nous inviter à écouter une pièce sonore qui sera composée à la fois de voix chantées et de voix parlées. A ce stade du projet, cette forme de partition écrite relève à la fois du chant et du poème. Comment as-tu construit cela et de quelle manière les choses se sont-elles organisées ? Il me semble que différents registres de textes cohabitent.

MP : Il est assez récent que je fixe le matériau par l'écriture. Pour ce projet, j'ai cherché quelles étaient les modalités d'écriture de l'air de cour. En l'occurrence, des formes strophiques, comme on en retrouve dans certains chants populaires ou même le gospel. Il s'agit d'une structure qui ne change pas, mais la variation de l'interprétation va un peu modifier la mélodie. J'ai décidé alors de garder cette forme de contrainte. Concrètement, j'ai tenté d'abord de passer par une forme strophique et de voir ce que je peux écrire. Par exemple pour la première strophe, j'écris « *Dans les fibres d'un papier mort, Une archive patiente dort, S'y trouve des voix assoupies, Avec une haleine de nuit* ».

Selon ma manière de procéder, comme nous en avons parlé auparavant, j'ai pratiqué là aussi un collage de fragments de textes trouvés. Il s'agit ici de textes prélevés de Laure Murat et de Vladimir Jankélévitch.

Ce que je lis en référence à l'archive m'évoque un imaginaire. Je trouve une phrase de Laure Murat citant un autre historien qui énonce cette phrase très belle face à un document : « *Attendez et laissez monter le sens en faisant preuve de candeur* ». En lisant cette phrase ce que je trouve intéressant, est que cela n'est pas si éloigné de ce que fait un.e musicien.ne quand i.e.lle arrive dans un espace pour prendre la température du silence et de l'espace acoustique dans lequel i.e.lle se trouve. L'archive, le lieu, ce sont pour moi des altérités. Je tente de me mettre à la place d'auteur.ice.s qui se sont intéressé.e.s à l'archive et qui face aussi à un matériau très ancien, ont essayé d'en faire exhiler la vie, le sens.

J'ai aussi choisi d'intégrer des extraits d'un air de cour de Girard de Beaulieu (c.1540-1590) *Hélas, que me faut-il faire*, et je procède par séquençage, découpe. C'est une sorte de « mise en culture » des sons et des mots. Et la forme en devenir ne prendra sa fixité que dans l'espace même, lors du montage. Par les matériaux que je glane et que je suis en train d'articuler, je ne sais pas encore

quelle va en être la dimension narrative. Est-ce que je m'adresse aux personnes qui viennent écouter cette pièce en balisant le récit de manière à ce qu'ils puissent suivre un peu un propos ? Ou s'agira-t-il de quelque chose d'un peu plus abstrait ?

ALC : En lisant la matrice de ce texte il me semble que tu es déjà dans une cohabitation de ces deux aspects-là.

MP : J'ai l'impression que dans beaucoup de choses que j'ai pu faire jusqu'à présent, cette cohabitation génère une sorte de tension que j'essaie de trouver. Je refuse de choisir entre les deux à la fois.

ALC : Tu invites le spectateur à une expérience d'écoute de ces voix que pourraient renfermer les pierres du lieu.

MP : Il est question pour moi de révéler ou en tout cas, de donner une présence à des voix que je peux fantasmer. J'ai l'impression que cela est comme une méthode de travail que l'on retrouve aussi dans le film *Antenae* qui est un peu une histoire d'antennes. Il s'agit d'être en relation avec les choses et les lieux et ensuite

de choisir un cadre, d'en extraire des fragments d'histoires, de récits, de les réagencer. Et peut-être qu'effectivement, la particularité est que je tente de faire cohabiter différents registres. Cependant, je m'autorise d'une certaine manière la fiction. Dans la pièce principale, cette grande fenêtre est pour moi une sorte d'écran, une forme de métabolisation entre le lieu et ce que j'y projette. Une dimension importante de cette démarche, c'est que nous allons mixer la pièce *in situ* avec Christophe Albertjin qui m'épaula en tant qu'ingénieur son, et qui est lui-même musicien et artiste. D'ordinaire, on mixe en studio et éventuellement on réadapte, mais ici j'ai choisi de réellement terminer la pièce lors du montage, dans l'espace même. Et cette finalisation de l'écriture prendra en considération tant l'acoustique évidemment que les éléments architecturaux, la situation spatiale du spectateur. En ce sens nous aurons une intention particulière à cette grande fenêtre, ouverture sur le ciel et la rue. Que l'on puisse écouter tout en bénéficiant de cette profondeur de vue est finalement assez rare.



Antenae © Myriam Pruvot, 2023

ALC : Pour la composition de ta pièce, tu fais appel aussi à des instrumentistes, peux-tu nous en parler ?

J'ai collaboré avec des musiciennes avec lesquelles j'ai déjà travaillé : Clara Levy au violon, Sofie Vanden Eynde au théorbe et, pour ce projet spécifiquement, j'ai rencontré une joueuse de cor, Rozanne Descheemaeker. Le cor est instrument d'une grande richesse de timbre et d'une dynamique impressionnante. Ce qui est passionnant, c'est que ce sont toutes des instrumentistes virtuoses, mais aussi de véritables « exploratrices du son ». Bien que nous ne parlions pas tout à fait le même langage, elles s'ouvrent à mon vocabulaire et à une direction plus empirique, je les guide à l'écoute. Elles ont une connaissance tellement précise de leur instrument qu'elles en connaissent tout le potentiel sonore.

Nous partageons tout autant une exigence dans l'écoute qu'une curiosité commune pour des répertoires très variés, de musiques anciennes, expérimentales ou extra-européennes. J'ai également travaillé avec Valérie Lecercq, elle-même compositrice, Estelle Saignes Tilbury, chanteuse et performeuse et Yannick Guédon, compositeur et danseur, pour le chant et les arrangements.

ALC : Un autre aspect que j'aimerais que l'on évoque est le caractère aussi fictionnel que peut revêtir le son.

MP : Oui. Et la question de la narration écrite et celle orale fonctionnent très différemment. Il y a un très beau texte de Roland Barthes sur la question du récit oral où il parle d'espace vertical. La manière dont on construit dramaturgiquement un récit à l'écrit ou à l'oral est tout à fait différent. Et effectivement la dimension fictionnelle du son est importante aussi. Il y a plein de choses dont je ne vais m'apercevoir qu'au moment où on fera le montage. J'ai envie de créer un peu un trouble et de temps en temps inclure des sons dont on ne sait pas très bien s'ils proviennent de l'extérieur ou non. Et ainsi de travailler la dimension fictionnelle du son. Comme en peinture, j'aime bien cette idée de trompe l'œil sonore.

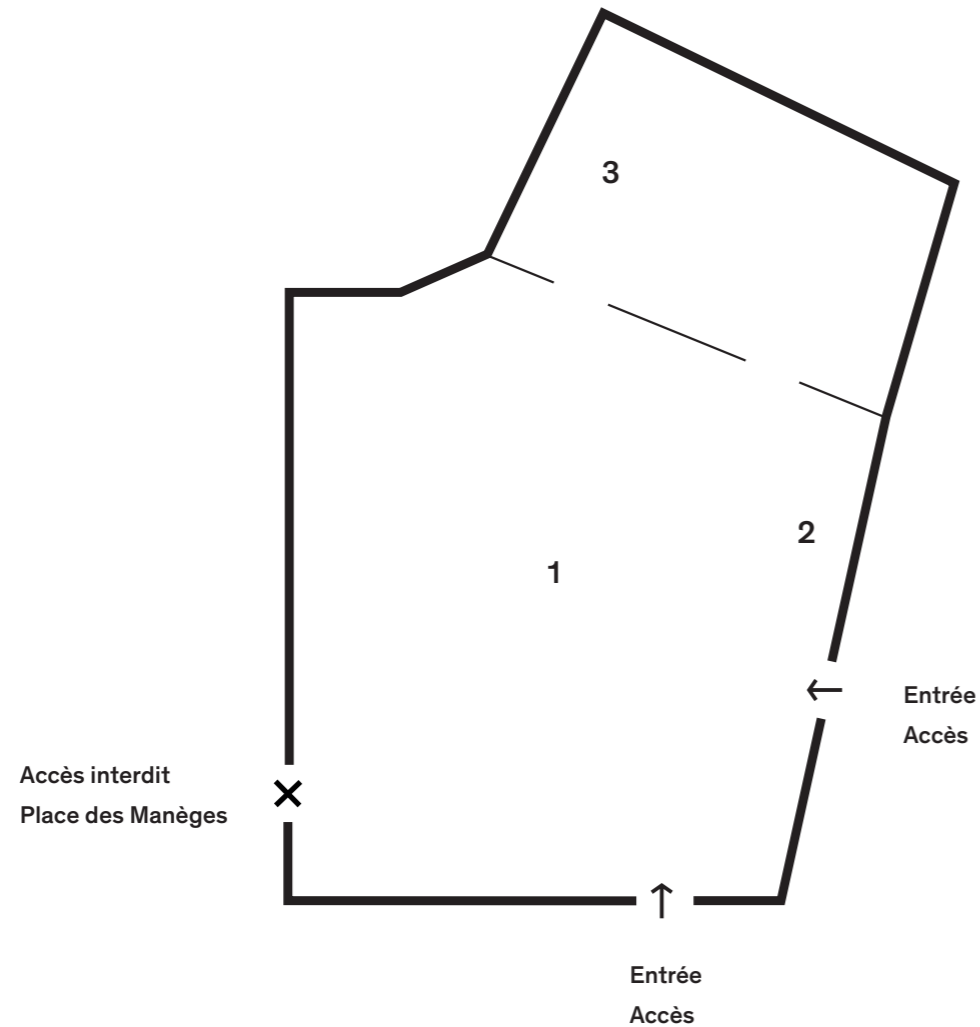
ALC : Pour finir notre entretien, ton travail s'articule autour de différents axes et champs disciplinaires, de quelle manière aimerais-tu te définir ?

C'est une question irrésolue dans mon parcours, mais cette irrésolution ne me dérange plus.

Pour beaucoup de musiciennes, le terme "compositrice" est intimidant. Pourtant, en agençant des sons, en choisissant un instrumentarium et des durées, c'est bien de composition dont il s'agit. Je suis aussi chanteuse et improvisatrice, avec un parcours en arts visuels, une sensibilité pour la forme et les images. Pour synthétiser, j'emploie souvent le terme « d'artiste sonore ». J'en conclus aujourd'hui que cette instabilité à me définir est liée au fait que, d'une part en tant que femme artiste nous avons un déficit de représentation et nous ne nous reconnaissons pas toujours dans les modèles et les canons de l'histoire. Et d'autres part, je ressens la nécessité d'une approche sensible qui inclut des mondes, des expressions, pour agencer mon propre langage, même dans leur incomplétude. Le livret *Singing Archives* témoigne aussi de cela, c'est une sorte de *cut up* hétérogène dans des registres très divers, sans hiérarchie.



3 X TIRÉSIA © Myriam Pruvot, 2019



1.

Chant éloigné

2024

Installation sonore multicanal, lumières, assises et objets, 24 min.

Composition, arrangements, textes, chant Myriam Pruvot

Collaboration à la composition et aux arrangements Valérie Leclercq

Interprétation Rozanne Descheemaeker (Cor), Clara Levy (violon), Sofie Vanden Eynde (Théorbe)

Chœur Yannick Guédon, Valérie Leclercq, Estelle Saignes Tilbury

Voix parlée Adaline Anobile, Estelle Saignes Tilbury **Enregistrement** Christophe Albertijn

Mixage et spatialisation Christophe Albertijn et Myriam Pruvot

2.

Singing Archives

2019-2024

Édition *in progress*.

Recherche, texte et iconographie Myriam Pruvot

Design graphique Lucie Caouder

3.

Antenae

2023

Film musical et documentaire
avec Sofie Vanden Eynde et Myriam Pruvot, 40 min.

Réalisation Myriam Pruvot

Image Pôl Seif **Prise de son** Benjamin Maumus

Coproduction Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn & du Centre d'Art Le Lait.

Soutien Wallonie - Bruxelles International

Myriam Pruvot remercie Anne-Laure Chamboissier et Valérie Knochel Abecassis pour leur invitation et toute l'équipe de La Maréchalerie, Le Centre Wallonie Bruxelles pour son soutien, Alan Purenne et son équipe pour le montage de l'exposition ainsi que Elsa Mariétan pour la dorure à la feuille d'or.

La Maréchalerie

Centre d'art contemporain de l'ÉNSA Versailles, La Maréchalerie participe à la dimension expérimentale et prospective de l'établissement d'enseignement supérieur et offre au public extérieur à l'école une sensibilisation aux enjeux de la création artistique contemporaine par une proximité avec l'œuvre.

Chaque année, trois artistes sont successivement invités à engager une réflexion personnelle sur le contexte territorial et spatial du centre d'art contemporain. La recherche conçue par l'artiste donne lieu à une exposition monographique produite *in situ*, une édition conçue comme document d'artiste, et un programme d'actions pédagogiques et de médiation, - visites, ateliers et rencontres -, qui encourage un débat ouvert entre les artistes, les acteurs de l'école et les visiteurs désireux de se familiariser aux arts visuels. Des actions dédiées favorisent l'expérience sensible des étudiants de l'ÉNSA Versailles, par la programmation de workshops conduits par les équipes pédagogiques et les artistes invités, et par les médiations d'exposition, visites et ateliers, réalisées par des étudiants moniteurs. Laboratoire d'expériences et pôle ressources pour l'Education Nationale, La Maréchalerie offre un programme d'activités qui participe au projet de la Petite Ecole d'Architecture pensée comme l'organe en charge de l'Education

Artistique et Culturelle EAC de l'ÉNSA Versailles. Elle déploie à terme un ensemble de dispositifs dévolus à la sensibilisation des plus jeunes aux pratiques architecturales et artistiques contemporaines. La Maréchalerie est située au centre du bâtiment historique de la maréchalerie, site de la Petite Ecurie, au coeur de l'ÉNSA Versailles.

ARTISTES INVITÉ.E.S 2004 - 2024...

Chedly Atallah, Art Orienté Objet, Berdaguer & Péjus, Michel Blazy, Karine Bonneval, Julia Borderie & Eloïse Le Gallo, Simon Boudvin, Pascal Broccolichi, Yves Buraud, Humberto & Fernando Campana, Jennifer Caubet, Les Frères Chapuisat, Charlotte Charbonnel, Collectif CLARA, Caroline Corbasson, Didier Courbot, Nicolas Daubanes, Alain Declercq, Dector & Dupuy, Didier Fiuza Faustino, Vincent Ganivet, Jakob Gautel, Christian Gonzenbach, Claire-Jeanne Jézéquel, Marc Johnson, Jason Karaïndros, Tadashi Kawamata, Ali Kays & Maha Kays, Jan Kopp, Laurent Mareschal, Vincent Mauger, Bertrand Lamarche, Perrine Lievens, Anne de Nanteuil, Cheickh N Diaye, Yusuke Y. Offhause, Lucy & Jorge Orta, Laurent Pariente, Jérôme Poret, Till Roeskens, Ghassan Salhab & Mohamed Soueid, David Saltiel, Emmanuel Saulnier, Edouard Sautai, Olivier Sévère, Laurent Sfar, Aurélie Slonina, Jeanne Susplugas, Laurent Tixador, Felice Varini, Emmanuelle Villard, Khaled Yassine & Kinda Hassan...



Évènements

Informations pratiques

VERNISSAGE

25.01.2024 de 18h à 21h

PERFORMANCE

Why write stories ? To join the conversation

De Myriam Pruvot, Clara Levy et Sofie Vanden Eynde
Le 25.01.2024 à 19h30

EXPOSITION

du 26.01 au 31.03.2024

DÉBAT MANÈGE

Le 07.03.2024 à 18h30

À l'Auditorium de l'ÉNSA Versailles
SON/ESPACE/RÉCITS

Sur une proposition d'Anne-Laure Chamboissier

Parole donnée à Violaine Lochu, Frank Smith et Christophe Fellay

Le **MANÈGE 2.3** s'inscrit dans un cycle de débats porté par La Maréchalerie en 2023-2024, consacré à la transdisciplinarité comme enjeu essentiel d'une pédagogie par le projet et de pratiques artistiques conçues en contexte. Pour l'évènement, l'exposition *Chant éloigné* de Myriam Pruvot sera exceptionnellement ouverte jusqu'à 18h30.

VISITE-ATELIER DU SAMEDI

DESTINÉS AUX ENFANTS DE 6 À 12 ANS

Tous les premiers samedis du mois en période d'exposition
Les samedis 03.02 et 02.03 de 14h30 à 16h
GRATUIT sur inscription

Après avoir découvert les œuvres de Myriam Pruvot, les artistes en herbe vont, à leur tour, expérimenter le son...

Au programme :

- Quelles sont les voix de La Maréchalerie ?
- Être à l'écoute
- Appréhender l'espace par ses sons



ACCÈS

Via l'ÉNSA Versailles
5 avenue de Sceaux, Versailles
À la grille : sonner, se présenter et entrer

TRANSPORTS

En train / RER
Gare de Versailles Château - rive gauche (Paris RER C) à 30 min des Invalides

Gare de Versailles rive droite à 1,5 km (Paris Saint-Lazare - LIGNE L) 35 min

Gare de Versailles Chantiers à 1,5 km (Paris Saint-Lazare - LIGNE L) 35 min (Paris Montparnasse - LIGNE N) 20 min

ADRESSE

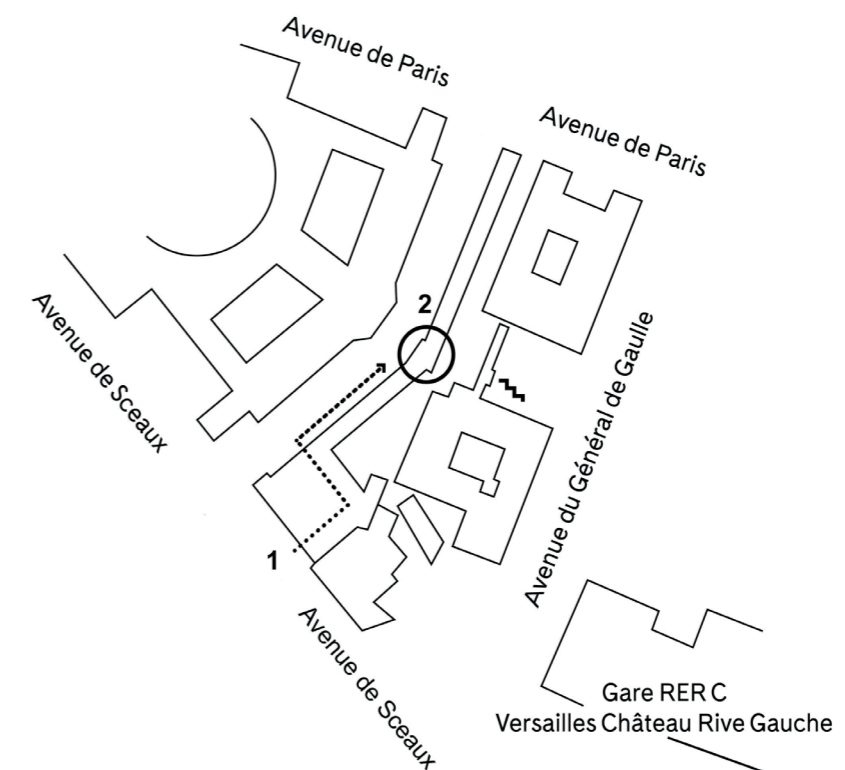
La Maréchalerie - centre d'art contemporain / ÉNSA Versailles
5 avenue de Sceaux
78000, Versailles

HORAIRES

Du mardi au vendredi de 14h à 18h
Le samedi et dimanche de 14h à 19h
Fermé les lundis et les jours fériés

CONTACTS

Tél. +33 (0)1 39 07 40 27
lamarechalerie@versailles.archi.fr



1. Entrée ÉNSA Versailles - 5 avenue de Sceaux
2. La Maréchalerie - centre d'art contemporain

La Maréchalerie
centre d'art contemporain
ÉNSA Versailles

Myriam Pruvot a reçu le soutien du Centre Wallonie-Bruxelles/Paris - Hors-Les-Murs Constellations
et de Wallonie-Bruxelles International.