



Christian

Zanési





Audio Visage [2004, time 8:08]

Audio Visage, is somehow based on the secret sound of radio: carrier frequencies, parasite voices, scanning, cutaways ... The air is saturated with wireless vibrations, if only we could see them – I have dreamt about this – the sky would be the colour of a polar night crossed by lightning and trails of voices. Audio Visage is constructed like a magnetic storm.

A first – shorter – version of Audio Visage was published on the Vibrö audio compilation in November 2005.

Dans Audio Visage c'est en quelque sorte le bruit secret de la radio qui est mis en œuvre. Fréquences porteuses, voix, parasites, balayages, décrochages... L'air est saturé des vibrations hertziennes ; si nous pouvions les voir – j'en ai rêvé – le ciel aurait la couleur d'une nuit polaire zébrée d'éclairs. Audio Visage a la forme d'un orage magnétique.

Une première version – plus courte – d'Audio Visage a été éditée sur la revue sonore Vibrö en Novembre 2005.

Audio Visage

Ambiance Matisse [2010/2012, time 13:48]

Initially, this piece was commissioned by the choreographer Michel Kelemenis whom I have been collaborating with for many years. The theme was a kind of tribute to Matisse meant for Lyon's Musée des Beaux Arts and in particular its Refectory where numerous statues seem to literally come out of the walls. Out of these two subjects – the statues and Matisse – I have retained the idea of whispering beings resembling immobile but sensitive characters, and Henri Matisse's unique way of suggesting reality by merely drawing its energetic edges; in other words, life itself.

C'est au départ une commande du chorégraphe Michel Kelemenis avec qui je collabore depuis de nombreuses années. Le thème était une sorte d'hommage à Matisse pour le Musée des Beaux Arts de Lyon et particulièrement son Réfectoire où de nombreuses statues semblent littéralement sortir des murs. De ces deux pistes – les statues et Matisse – j'ai retenu l'idée de présences chuchotant, comme des personnages immobiles mais sensibles et la manière unique d'Henri Matisse de suggérer la réalité en n'en traçant que les contours énergétiques ; autrement dit, la vie même.

Ambiance Matisse

Paysage électronique

avec train

Paysage électronique avec train [2006/2014, time 15:48]

Original note:

“My current artistic propensity has been drawn to electronic sound. Far from being soft and appealing, it is a rather tense sound; almost acidic: the sound of an alert. I reached it thanks to a very old synthesiser; build at the GRM in the sixties by the engineer Francis Coupigny. A modular synthesiser with its own audio matrix – it might have been the first of its kind – discarded (forgotten) in a basement, but still fully operational.

I have shaped this ‘today’ sound by combining it with materials charged with emotions: train noises and signals, blasts, breaths ... etc, the very sonorities that have been lingering inside me as available memories. The original title of the piece was «2006, l’aube rouge» (2006, Red Dawn) because when I finished this work, a few hours before the 2006 New Year, I might have wanted to talk about a world that had become terribly disquieting and dangerous: a red dawn was rising”.

Eight years later, around the same period, towards the end of the year, I worked again on the piece by simplifying it, only keeping (I hope) its essential elements.

Notice d'origine :

« Ma sensibilité actuelle est attirée par le son électronique. Non pas un son doux et apaisant, mais plutôt tendu ; presque acide : un son d'alerte. Je l'ai trouvé sur un très vieux synthétiseur, construit au GRM dans les années 60 par l'ingénieur Francis Coupigny. Un synthétiseur modulaire avec sa matrice de connexion – peut-être le premier du genre – rangé (oublié) au sous-sol mais toujours en état de marche.

J'ai travaillé ce son « d'aujourd'hui » en y associant des matières chargées d'émotion : bruits et signaux de trains, éclats, respirations etc..., toutes ces sonorités que j'ai à l'intérieur de moi, comme des souvenirs disponibles. Le titre de la pièce a d'abord été « 2006, l'aube rouge » car au moment où j'ai terminé ce travail, c'est-à-dire quelques heures avant la nouvelle année 2006 il m'a semblé que j'avais voulu peut-être parler d'un monde devenu terriblement inquiétant et dangereux : une aube rouge se levait. »

Huit ans plus tard et à la même période de fin d'année, j'ai repris la pièce en la simplifiant comme pour n'en garder – je l'espère – que l'essentiel.



Christian Zanési, born 1952 Né en 1952

Former student of Guy Maneveau and Marie-Françoise Lacaze at the Pau University (South of France) (1974-1975), of Pierre Schaeffer and Guy Reibel at the Paris Conservatory (1976-1977). In 1977 he joined the Groupe de Recherches Musicales (GRM). There, he learnt and practised all the technical skills linked to sound, thanks to a wide range of experiences, productions and encounters. He has initiated many projects in the field of radio, publications and musical events including: the Electromania radio show on France Musique, the festival PRESENCES électronique and the CD box sets «Archives GRM», «Bernard Parmegiani, l'œuvre musicale», «Luc Ferrari, l'œuvre électronique». He currently is the artistic director of the Ina GRM. Since the 90s Christian Zanési has been composing from his home studio and drawing his inspiration from the poetic encounter with remarkable sounds

Ancien étudiant de Guy Maneveau et Marie-Françoise Lacaze (Université de Pau, 1974-1975) puis de Pierre Schaeffer et Guy Reibel (Conservatoire de Paris, 1976-1977). Depuis son entrée au Groupe de Recherches Musicales de l'Ina en 1977, il a multiplié les expériences, les réalisations et les rencontres. Il est à l'origine de nombreux projets dans les domaines de la radio, des publications et des manifestations musicales, notamment : le festival PRESENCES électronique, l'émission Electromania sur France Musique, les 4 coffrets CD : « Archives GRM », « Bernard Parmegiani », « Luc Ferrari » et « Pierre Schaeffer ». Il est aujourd'hui le responsable de l'Ina GRM. Depuis les années 90 il compose dans son home studio et puise son inspiration dans la rencontre poétique avec des sons remarquables.



13 years old, audition at the music school in Lourdes
13 ans, audition à l'école de musique de Lourdes

As a teenager, I listened to Dylan, Ferré, Brassens, Caussimon. Some friends and I founded a folk band named Cristal.

À l'adolescence j'ai écouté Dylan, Ferré, Brassens, Caussimon. J'ai fondé avec des amis le groupe folk Cristal.

Concert in 1972 in Jurançon Concert en 1972 à Jurançon



**In the Paris Conservatoire's small studio, 1976
1976, dans le petit studio du CNSM de Paris**

Later, after Law studies I quickly left, I returned to musical studies at Pau University with Guy Maneveau and Marie-Françoise Lacaze: Stravinsky, Debussy, Xenakis, Penderecki, Bach, Berg and ... Bernard Parmegiani.

Plus tard, après des études de droit, vite abandonnées, j'ai repris la musique à l'Université de Pau avec Guy Maneveau et Marie-Françoise Lacaze : Stravinsky, Debussy, Xenakis, Penderecki, Bach, Berg et un certain... Bernard Parmegiani.





1995, night work at GRM's Studio 116

1995, travail de nuit au studio 116

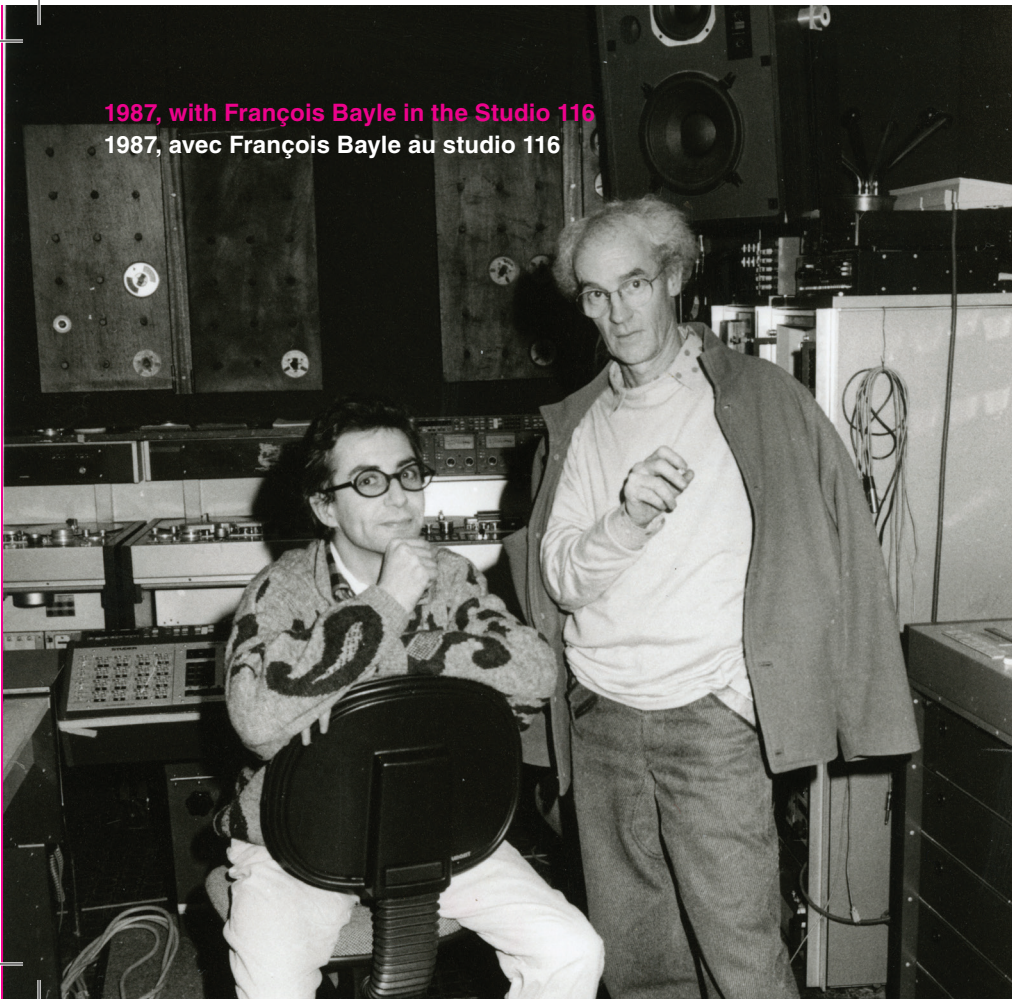
1995, Nice's MANCA concert with Daniel Teruggi,
Bernard Parmegiani, François Bayle

1995, concert aux MANCA de Nice avec Daniel Teruggi,
Bernard Parmegiani, François Bayle



1987, with François Bayle in the Studio 116

1987, avec François Bayle au studio 116



2006, live concert at the Cirque d'Hiver, in Paris, during the Quartz Awards ceremony

2006, un « live » au Cirque d'Hiver à Paris lors de la cérémonie des Quartz

Photo A. Debon-Quartz



Published in the Education Musicale journal

(n° 503/504 May/June 2003)

Interview conducted by Anne-Claude Iger and Jean-Pierre Lalloz, philosopher, specialised in art-related issues.

Publiée dans la revue l'Education Musicale

(n°503/504 mai/juin 2003)

Réalisée par Anne-Claude Iger et Jean-Pierre Lalloz, philosophe, spécialiste des problèmes philosophiques liés à l'art.

ACI. How do you conceive the writing of a piece?

CZ. Even if I have troubles expressing it, I probably set up a border between what is outside the project and what is inside it. And so, I have understood – as far as I am concerned – that all comes from within things. Whenever I have tried to apply an external idea onto a work in progress, it has failed, hence a great dismay. Because if it was enough to conceive the thing, just like that, a priori, to imagine a framework, as original as it may be, in order to subsequently fill it with sonic material, it would simply be an exercise whose chances to get close to a personal and musical expression would be very scarce.

To clarify this, I would say that the outside consists in what can be said about it, what can be narrated. For instance: «I will work on the sound of the TGV (high-speed train) because it is emblematic of our times, it questions the concept of speed and, historically, music is linked to the phenomenon of displacement». I can create a whole array of possible situations and threads, logical links, bridges between different levels of thought, until I get lost in this maze and depart from the musical approach. In this example the Interior would consist in being intensely focused on a specific sound, that of a TGV (a sound that was found, which has its unique colour, its «perfume») and feeling its «vibration» along with its future shape. In short: drawing from this sensory experience to imagine counterpoints and polyphonies, in order to deploy the sound and to enrich it with its own potential.

JPL. If the creative act is so linked to the «time of existence» we discussed earlier, if this time is that of the material itself and not of the life of the composer, it then escapes the usual order of things, and especially any prediction. Could the work therefore be a kind of emergence process?

CZ. in my work there is very little predictability. As I mentioned earlier, at best there is the feeling to go towards. Besides, sound is so complex that it is difficult to predict its rendering without going through the concrete experience – hence the phrase ‘concrete music’ (musique concrète) coined in 1948 by Pierre Schaeffer. Working on a sound starts with listening to it in its concrete actuality, which simply means through the speakers. Later, when the work is well under way, when it takes its form and life, the sound becomes abstract, as if it was within us. One can then compose


AGI. Comment concevez-vous l'écriture d'une œuvre ?

CZ. J'établis sûrement, même si j'ai du mal à l'exprimer, une frontière entre ce qui est extérieur au projet, et ce qui est intérieur. Et j'ai compris – en ce qui me concerne – que tout venait de l'intérieur des choses. A chaque fois que j'ai essayé d'appliquer une idée extérieure sur un projet déjà entamé, ça ne fonctionnait pas ; d'où un grand désarroi. Parce que s'il suffisait de concevoir la chose, comme ça, a priori, c'est-à-dire d'imaginer un cadre, aussi original soit-il, pour ensuite le remplir de matière sonore, ce serait simplement un exercice, dont les chances d'approcher une expression personnelle et musicale seraient très minimes.

Je préciserais en disant que l'extérieur est constitué de ce que l'on peut en dire, de ce qui est racontable. Par exemple : « je vais travailler sur le son du TGV car il est emblématique de l'époque, il questionne le concept de vitesse et historiquement la musique est liée au phénomène du déplacement ». Je peux créer toute une arborescence de cas de figures, de pistes possibles, de liens logiques, de ponts entre différents niveaux de pensée, jusqu'à me perdre dans ce labyrinthe et m'éloigner de l'approche musicale. Dans cet exemple l'intérieur consisterait à se mettre intensément à l'écoute d'un son particulier, ici de TGV, un son qu'on a trouvé, qui a sa couleur unique, son « parfum », et à en ressentir la « vibration » en même temps que la forme future. En somme : partir de cette expérience sensorielle pour imaginer des contrepoints et des polyphonies, afin de déployer le son et de l'enrichir de ses propres potentialités.

JPL. Si l'acte créateur relève ainsi du « temps d'existence » dont on a parlé, si ce temps est celui du matériau lui-même et non pas celui de la vie du compositeur, il échappe à l'ordre habituel des choses, et notamment à la prévision. Le travail serait alors comme un processus d'émergence ?

CZ. Dans mon travail il y a très peu de prévisibilité. C'est au mieux, comme je l'ai dit, le sentiment d'aller vers. De plus le son est si complexe qu'il est difficile d'en prévoir le rendu sans passer par l'expérience concrète – d'où l'expression de musique concrète imaginée en 1948 par Pierre Schaeffer. Travailler le son consiste d'abord à l'écouter dans sa réalité concrète c'est-à-dire, pour parler simplement, au travers des haut-parleurs. Plus tard, quand l'œuvre est bien engagée, quand elle prend forme et vie, le son devient abstrait, comme si on l'avait à l'intérieur de soi. On peut alors



2000, with Luc Ferrari
En 2000 avec Luc Ferrari



outside the studio; This is the most exciting moment, or rather period. I also see in this the sign that we are on the right path, the sign that the work has emerged and can appear as a whole entity. For instance, whilst having breakfast I think «this passage is a bit long, I will shorten it, I will cut a section from this moment to that one» and I foresee the consequences of this decision in the general equilibrium. I no longer need to be in the studio and to listen. There has been a shift from a time of listening to a time of synthetic conception.

I think that from the moment you feel the sound is inside and this mutation has taken place, you become able to express what you really are. From a literal point of view, to «compose» is to «put together». But what are we really putting together? Sounds, of course, and one needs to imagine rules or systems for the construction to be functional; but we generally forget that a part of us is located in this polyphony – and this is perhaps the most important thing. Something of the person who composes, or more generally who creates, has definitely shifted to the other side. This is the mysterious part, in the sense that I do not know how to explain it – but it is absolutely tangible, both mundane and wonderful. You can experience this as an act of madness in that, to achieve this goal, you must resolutely cut yourself out from the world and therefore distance yourself from other people. But on the other hand and paradoxically, one could say this is the condition to reach out to others. Somehow my work is only interesting if it is personal. The listener, in turn, will create connexions to make this heterogeneity between «him» and «I» homogeneous. Therefore this is the opposite madness.

JPL. Philosophers would agree with this idea; for example, Michel Foucault defined madness as the absence of a work.

CZ. Exactly. To produce an artwork is the opposite of madness. The difficulty is that nothing can be planned. One cannot say: «I will put this sound with this sound, and it's going to give me such music», it is impossible. One must implement the whole process I just described and, as you say, something will emerge.

JPL. Therefore, composition is an event...

CZ. Yes, as far as I am concerned it is. Time or chance should be left to set up encounters: some things cannot be scheduled. Occasionally, I have set time aside in

composer hors du studio ; c'est le moment ou plutôt la période la plus excitante. J'y vois d'ailleurs le signe qu'on est sur le bon chemin, le signe que l'œuvre a émergé et peut apparaître comme un tout. Je me dis par exemple au petit déjeuner « ce passage est un peu long, je vais le raccourcir, je vais couper de tel endroit à tel endroit » et je vois les conséquences de cette décision dans l'équilibre général. Je n'ai plus besoin d'être dans le studio et d'écouter. On a basculé, on est passé du temps de l'écoute à une conception synthétique.

Dès l'instant où l'on a ce sentiment que le son est à l'intérieur, qu'il y a eu cette mutation, on exprime, me semble-t-il, ce que l'on est réellement. D'un point de vue littéral, « composer » c'est « mettre ensemble ». Mais que met-on réellement ensemble ? Des sons bien sûr et il faut imaginer des lois ou des systèmes pour faire fonctionner la construction ; mais on oublie généralement qu'une part de soi se trouve dans cette polyphonie – et c'est peut-être le plus important. Il y manifestement quelque chose de celui qui compose, ou plus généralement qui crée, qui est passé de l'autre côté. C'est la partie mystérieuse, au sens où je ne sais pas l'expliquer – mais c'est absolument tangible, c'est à la fois banal et merveilleux. On peut vivre cela comme un acte de folie au sens où, pour atteindre ce but, il faut se couper résolument du monde et donc s'éloigner des autres. Mais on peut dire d'autre part et paradoxalement que c'est la condition pour aller vers les autres. D'une certaine manière mon travail n'est intéressant que s'il est personnel. L'auditeur à son tour va créer des liens pour rendre cette hétérogénéité entre « lui » et « moi » homogène. On est donc à l'opposé de la folie.

JPL. Les philosophes sont d'accord avec cette idée ; par exemple, Michel Foucault définissait la folie comme l'absence d'œuvre.

CZ. C'est ça. Produire une œuvre est bien l'inverse de la folie. La difficulté c'est qu'on ne peut rien prévoir. On ne peut pas dire : « je vais mettre ce son avec ce son, et ça va me donner telle musique », c'est impossible. Il faut mettre en œuvre tout le processus que je viens de décrire et, comme vous dites, quelque chose va émerger.

JPL. La composition est donc un événement...

CZ. Pour moi oui. Il faut laisser le temps ou le hasard organiser des rencontres : on ne peut pas programmer certaines choses. Il m'est arrivé de dégager des périodes pour travailler, et de ne rien produire parce que ça n'était pas le moment ou parce que



2003. GRM's studio, during the «GRM Experience» project with Christian Fennesz and Mika Vainio

2003. Studio du GRM, pendant la composition du projet « GRM Experience » avec Christian Fennesz et Mika Vainio

Photo DSM.INA



2000-2006 a series of concerts with Röm 2000-2006, plusieurs concerts avec Röm

Since 2005, as the GRM's artistic director, I have curated the PRÉSENCES électronique festival in partnership with Radio France (and since 2009 at le Centquatre, in Paris). The idea is to confront, as part of a same event, the electroacoustic «repertoire» with current electronic music practices. I am also running the «Electromania» radio show with Christophe Bourseiller and David Jisse, broadcast on France Musique.

Depuis 2005, dans le cadre de mes fonctions au GRM je propose en partenariat avec Radio France, le festival PRÉSENCES électronique (depuis 2009 au Centquatre à Paris) : confronter dans un même événement le répertoire électroacoustique aux pratiques électroniques actuelles. J'anime aussi avec David Jisse et Christophe Bourseiller l'émission « Électromania » sur France Musique.

order to work and not produced anything because it was not the right time or because I had not encountered interesting sounds.

JPL. In a subjective way, would the criteria then be the ‘rightness’ just as when a chord sounds good, or a word falls in at the right place?

CZ. Yes it would. I believe one may experience this feeling in a very strong way: it rings true to us, it sounds right.

JPL. Is the work therefore at once surprising and a familiar?

CZ. We are both in unknown (surprising as you may call it) and known areas. I often get the feeling that I am progressing through a fog, things can be guessed more than they can be seen. For instance I love the quote by the filmmaker Carl Dreyer who said: «I know what I was looking for when the film is finished». He does not speak of what he has found. This is how we work: when this kind of adventure which is the production of a work is over, you say to yourself: ah yes, this is it. The whole difficulty comes from the fact that throughout the working process you do not know what you are looking for.

JPL. Obviously you do not know; but still you are not completely free of knowledge either: you just said that when you make a mistake, you know it...

CZ. Yes: if I am «making a mistake» I have the feeling the organism I am creating is not viable.

JPL. Does creation require a particular state?

CZ. composition is primarily like gymnastics. At the beginning it is difficult to move, you feel numb and little by little you become more agile. Then, your sensitivity is optimal, you feel the forces at play that attract you towards something. Ideally, one should create pieces shortly one after another in order not to «cool down», not to stiffen. When you complete quite a satisfactory piece, you are «warm». The body, in the broadest sense of the term, is ready to get back into that particular state.

JPL. Akin to hypnosis?

CZ. I don't know if it is hypnosis but often when working I have sweated profusely, shaken and felt a kind of buzz in my body – which is far from unpleasant. Feeling

je n'avais pas rencontré de sons intéressants.

JPL. Subjectivement, le critère serait alors la justesse, un peu comme quand un accord sonne bien, ou alors comme un mot qui tombe juste ?

CZ. Oui. C'est un sentiment qu'on peut éprouver, je crois, d'une manière très forte : ça nous semble vrai, ça sonne juste.

JPL. L'œuvre est donc à la fois une surprise et une familiarité ?

CZ. On est à la fois dans l'inconnu, dans la surprise comme vous dites, et dans le connu. J'ai souvent l'impression d'avancer dans le brouillard, les choses se devinent plus qu'elles ne se voient. J'aime beaucoup par exemple la remarque du cinéaste Carl Dreyer qui disait : « Je sais ce que je cherchais lorsque le film est terminé ». Il ne parle pas de ce qu'il a trouvé. C'est ainsi qu'on travaille : quand on a fini cette espèce d'aventure qu'est la production d'une œuvre, on se dit : ah oui, voilà. Toute la difficulté vient de ce qu'au cours du travail on ne sait pas ce que l'on cherche.

JPL. On ne le sait pas, c'est clair ; mais on n'est quand même pas sans le savoir : vous venez de dire que quand on se trompe, on le sait...

CZ. Oui : si je me « trompe » j'ai le sentiment que l'organisme que je suis en train de créer n'est pas viable.

JPL. La création réclame un état particulier ?

CZ. La composition est d'abord comme une gymnastique. Au début on a du mal à se mouvoir, on est comme engourdi et petit à petit on devient agile. Puis la sensibilité devient optimale, on ressent les forces en jeu qui nous attirent vers quelque chose. L'idéal serait d'enchaîner les œuvres pour ne pas se « refroidir » et ne pas s'ankyloser. Quand on a terminé une œuvre à peu près satisfaisante, on est « chaud ». Le corps, au sens le plus large du terme, est prêt pour se remettre dans cet état particulier.

JPL. Proche de l'hypnose ?

CZ. Je ne sais pas si c'est de l'hypnose, mais il m'est souvent arrivé en travaillant de suer abondamment, de trembler et de ressentir dans mon corps comme un grésillement – ce qui est loin d'être désagréable. J'ai l'impression de m'être totalement transporté

A photograph of an elderly man with a white beard and balding head, sitting on a light-colored floor. He is wearing a brown textured sweater over a yellow collared shirt, brown trousers, yellow socks, and brown shoes. He is holding a pair of glasses in his right hand and resting his left hand on his leg. A red and white striped caution tape is visible on the floor behind him. The background is a plain, light-colored wall.

With Bernard Parmegiani at Le Centquatre, Paris 2010
Avec Bernard Parmegiani au Centquatre à Paris en 2010

Photo 1/14



**Pierre Schaeffer and Guy
Reibel, my teachers at
Paris's Conservatoire in 1976**
**Pierre Schaeffer et Guy
Reibel, mes professeurs au
Conservatoire de Paris en 1976**

Photo INA

2008, with Pierre Henry
En 2008 avec Pierre Henry

Photo INA

like I am being totally carried through the work in progress. It becomes a kind of real space in which one can move.

JPL. Does the opposition of times, the time of life and a potentially more underground one, inherent to the work and its reception by the listeners, echoes something about yourself?

CZ. To compose is also necessarily to work on oneself. When I look in a mirror, I am a little crooked, rather poorly balanced, my back is not straight, I feel that I am in an unsteady equilibrium – and sometimes I tell myself I have the body of artist. I am aware this can sound pretentious, but in saying so I am being completely honest. I often see myself as a rather shaky stack of plates. Still, within this fragile balance, a central axis appears to be holding everything together, and it is perhaps this balancing force I am trying to bring out in my work. I am not composing the body I would like to have but the one I do have. Deep inside us there is a structuring solid, balanced, element, independent from the so-called mishaps of life, and this is what is truly expressed.

JPL. Could this reality also be pointed out by saying it is about finding one's place, not one's real place in the regular world, but one's true place: where we are when we really are ourselves?

CZ. «Finding one's place» is one of the most important things one has to achieve. It requires listening to oneself and to the world as it ideally is the meeting between the inside and the outside. In this very place and at this very time you feel fit to observe, in that a certain position allows for the perception to open up and reveals links tying together all of the things that seemed separated. There again a kind of tone is being heard.

JPL. is – Is this place not occupied by signing the work?

CZ. signing is something more important than it seems, which is not simply to say «I am the one who did this», but to get involved in a dynamic where we must accept the consequences of our actions. It also about recognizing your own contradictions and failures, so that there is, despite appearances, many of humility in signing a work: you show yourself bare, as you are without all the masks built over time. The question of the signature is personal and intimate.

l'œuvre en cours. Elle devient comme un véritable espace dans lequel on peut se déplacer.

JPL. Est-ce que l'opposition des temps, celui de la vie et celui qui serait souterrain, propre à l'œuvre et à sa réception par les auditeurs, renvoie à quelque chose de vous ?

CZ. Composer, c'est forcément aussi travailler sur soi. Quand je me regarde dans une glace, je suis un peu tordu, plutôt mal équilibré, mon dos n'est pas droit, je sens que je suis dans un équilibre instable – et parfois je me dis que j'ai un corps d'artiste. J'ai conscience qu'il y a de la prétention à dire cela, mais en le faisant je vous livre le fond de ma pensée. Je me vois souvent comme une pile d'assiettes qui tient tant bien que mal. Dans cet équilibre fragile apparaît quand même un axe central qui fait tenir le tout, et c'est peut-être cette force équilibrante que j'essaie de faire émerger dans mon travail. Je ne compose pas le corps que j'aimerais avoir mais celui que j'ai. Il y a au fond de nous une partie structurante, solide, équilibrée, indépendante pourrait-on dire des avatars de la vie, et c'est elle que l'on exprime véritablement.

JPL. Cette réalité, on ne pourrait pas aussi l'indiquer en disant qu'il s'agit de trouver sa place, non pas sa place réelle dans le monde habituel, mais sa vraie place : là où l'on est quand on est vraiment soi ?

CZ. « Trouver sa place » est une des choses les plus importantes que l'on ait à faire. Ça nécessite d'être à l'écoute de soi et du monde puisque c'est, dans l'idéal, le lieu de l'accord entre l'intérieur et l'extérieur. A cet endroit et à ce moment, on se sent en état d'observer, en ceci qu'une certaine position permet à la perception de s'ouvrir, et fait apparaître des liens nouant ensemble des choses qui nous semblaient séparées. Là aussi une sorte de tonalité se fait entendre.

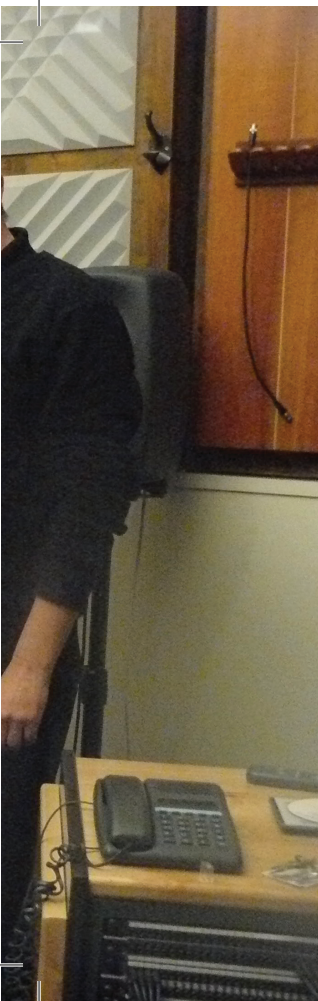
JPL. Est-ce que cette place n'est pas celle qu'on occupe en signant l'œuvre ?

CZ. Signer est un acte plus important qu'il n'y paraît, qui ne consiste pas simplement à dire « C'est moi qui ai fait ça », mais à s'engager dans une dynamique où il faut assumer les conséquences de ses actes. C'est aussi reconnaître ses propres contradictions et ses échecs, de sorte qu'il y a, malgré les apparences, beaucoup d'humilité à signer une œuvre : on se montre nu, tel qu'on est sans tous les masques qu'on a construits avec le temps. La question de la signature est donc personnelle et intime.



With Christophe Bourseiller and David Jisse
Avec Christophe Bourseiller et David Jisse

Photo JB.Garcia



ina
DRM

104 LE CENT QUATRE
EDUARD BELIN
CITÉ DE LA MUSIQUE
DE LA DANSE
VILLE DE PARIS

7^e festival
PRÉSENCES
électroniques
2011 25+26+27

VEN 25 MARS

18H (Salle 400)
Chris WATSON

20H (Salle Cortot)
Roger COCHINI
Wolfgang WENDLING
John WALL
Otomo YOSHIHIDE

SAM 26 MARS

16H (Salle 409)
Francisco LÓPEZ

18H (Salle 400)
Léon MILO
→ François DAUDIN
Kaife MATTHEW

20H (Salle Cortot)
Jim O'DRURY
Rafael TORO
Erdem HELY
SUPERSILE

concerts gratuits

au CENTQUATRE - Paris
104, rue d'Aubervilliers / 5, rue
104.fr

radio
france







Today Aujourd'hui

Photo INA

My studio
Mon studio



In the late 90's, I got involved into electronic music, alternating acousmatic and live .
Vers la fin des années 90, je m'ouvre aux musiques électroniques et j'alterne les concerts acousmatiques et live.



Roderick Packe's photographs have been exhibited internationally and are held in many public and private collections. "...his intensely coloured prints are created by condensing elapsing time and movement into a single image, superimposing carefully choreographed tracking shots into a single frame to make what he has called still movies rather than film stills. The lush, polymorphous manifestations of flowing colour that result can be reminiscent of many natural phenomena of light – dawns, sunsets, the aurora borealis, luminous mists, glimpses of clarity through a hazy blur – bringing to mind the painter J.M.W. Turner's suggestion, speaking of his late landscape paintings in which gaseous colours fade into one another, that 'vagueness is my forte'."

Derek Horton, from 'Beyond Recognition', Optic Nerve.

Bruno Comtesse is a photographer. I have known him for a long time. I feel he can catch silences. Silences of places and absences of those living in these places. Once I prefaced one of his books: 75016-75116. He had shot main entrance halls of buildings situated exclusively in the 16th district of Paris.

I like Bruno very much, for his work of course, but also for his way to relating to others and to the world around him. He is gentle, sincere, quiet, and has a bit of dust on his eyelids. He has his own style, the look of a cow-boy who has been through a lot. Which is quite normal for a photographer. And for a man as well.

David Abiker, writer and journalist.

Produced by Serge Thomassian

Cover: **Roderick Packe «Series One»**

Portrait: **Bruno Comtesse / www.brunocomtesse.com**

Design: **Rachel Jacquard / www.racheljacquard.com**

Mastering: **Diego Losa**

Translation: **Valérie Vivancos**