

Matthieu Saladin

Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | exposition personnelle | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

Le vent est sans substance (*mezzo forte*)

Quel est le prix d'un mètre cube d'air ? Combien paie-t-on le vent dont on a besoin pour passer d'Europe en Amérique, et réciproquement ? [1]

En montagne quand on entend le vent, jour après jour, exposer invariablement le même thème échangé, on peut être tenté, un instant, de faire abstraction de cette imperfection pour se réjouir de cette image de la cohérence et de la sûreté de la liberté humaine. On ne pense peut-être pas qu'il y eut un instant où le vent, qui a maintenant depuis tant d'années établi sa demeure au cœur de ces montagnes, arriva comme un inconnu en ces contrées. Il se rua sauvagement, comme un insensé à l'intérieur des précipices, au fond des cavernes, produisant tantôt un sifflement dont il était lui-même presque surpris, tantôt un rugissement caverneux qui le mettait lui-même en fuite, tantôt un son plaintif dont il ne savait lui-même d'où il venait, tantôt un soupir montant des abîmes de l'angoisse, si profond que le vent lui-même en prenait peur et doutait un instant s'il oserait habiter en ces contrées, tantôt un Hopsasa lyrique d'une folle gaieté, jusqu'à ce que, ayant

appris à connaître son instrument, il eût coordonné tous ces sons en une mélodie que, jour après jour, il exécutait inchangée. [2]

Placer une exposition sous le patronage du vent, et d'un vent qualifié d'emblée d' « insubstantiel », paraîtra, au choix, ironique ou agressivement arrogant. Et les emprunts que font la plupart des pièces présentées à des formes médiatisées de l'actualité ou de l'histoire – graphiques en provenance de la presse quotidienne (*Libération, Le Monde*) imageant, qui des flux migratoires à l'échelle de la planète et du XXI^e siècle commençant, qui des manifestations protestant des projets de lois en France depuis quinze ans (2002-2017), qui les tracés de murs de séparation bâtis entre territoires dispersés dans le monde depuis cinquante ou soixante ans ; films hollywoodiens – ne sont pas pour rassurer sur l'aspect venteux du projet, puisque c'en est un. Brasser le vent de l'actualité, ou celui de stéréotypes anciens toujours actifs, et s'y laisser balloter ou emporter ?

Par ailleurs, en faisant du vent le personnage principal ou le coordinateur de son exposition, Matthieu Saladin prend le risque de placer sous une rubrique unique, aussi insubstantielle soit-elle, ce qui relève – on l'entend déjà – d'une multiplicité mal domesticable, dans son impersonnalité comme dans son imprévisibilité. Perçus par ceux qu'ils visitent ou bousculent comme anonymes et sans conduite d'avance appréciable, les mouvements et turbulences de l'air se manifestent comme ingouvernables ou difficilement maîtrisables, dans la jouissance de leurs effets les plus modérés comme dans la crainte ou l'horreur que suscitent leurs ravages.

D'où l'effort que fait l'exposition pour s'y mesurer et les mesurer. L'échelle de Beaufort, physiquement absente de l'installation, y est pourtant partout répandue [3]. Indirectement évoquée par la disposition des cimaises en signal de hampe de vent, elle offre un premier mode d'appréhension et l'estimation de cette peu domptable multiplicité : car c'est de plusieurs manières que se donnent à voir et à entendre les avatars d'un type insubstantiel auquel seules les habitudes qu'on lui prête invitent à donner la stabilité d'un nom. Du souffle quasi-imperceptible que va révéler au regard lointain l'inclinaison de la fumée, jusqu'à l'ouragan qui défait toute perception stable et position d'un sujet, en passant par les repérages tempérés qu'autorisent d'autres formes d'indices (agitation des feuilles seules, remuement des branches, petites puis moyennes ou grandes), l'échelle, dans sa version moderne, tente de mettre en place les instruments d'une mesure intensive, et de les relier aux instruments objectivés qui produisent la mesure extensive de ses vitesses, en nœuds ou km/h. L'échelle de Saladin qu'expose *Wind is insubstantial* s'apparie avec celle de Beaufort, moins par ses degrés que par l'ambition, manifeste dans les partitions qui la parsèment, de fabriquer des instruments intensifs susceptibles de mettre au travail les images statistiques qui prétendent construire les mesures objectives d'événements sociaux, et qui en font simultanément un matériau d'information. Elle les arrache à ce statut réifié afin de leur offrir ou de leur restituer la puissance qui devrait être la leur : celle d'un nombre et de formes instables, à la durée incertaine, et toujours dépendants de leur reprise par un public lui-même indéterminé et venteux.

Déterritorialisées et réattribuées à des souffles humains (autant qu'on sache) qui auront pour tâche de les (re)conduire au travers de leurs expirations, les flèches qui figurent les migrations pourront se faire purs signaux d'intensité [4], en même temps que possibles incarnations du souffle harassé ou heurté des migrants, qui peine à jamais se faire voix (cela lui est ici interdit [5] ; et *Calais*, installation de trois sacs plastiques froissés d'où émerge un concert de vents capté il y a quelques mois au petit matin, respectivement sur la plage, le port et à proximité de la « jungle » des camps, réitère à sa manière cette interdiction, tout en donnant à entendre le

souffle impersonnel sur fond duquel elle s'exerce). S'opposent à ces souffles et à la voix absente les cris autorisés que recense, dans une pièce voisine, Une histoire culturelle et politique du cri (1947-1957). Arrachés au contexte narratif qui les a produits et défaits de leur visualité, tout en conservant leur position dans le déroulé de la pellicule à laquelle ils appartenaient, et ainsi tantôt confondus, tantôt dispersés par leur dissémination dans un espace chorégraphique à la fois sonore et aveugle ; enfin rapportés à la période de l'histoire états-unisienne où ces films ont été réalisés – celle des chasses aux sorcières maccarthystes qui ont secoué l'industrie hollywoodienne [6] – ces cris, presque tous proférés par des voix de femmes, font grève de la représentation qu'ils étaient appelés à jouer, pour protester, avec un retard qui les amène jusque dans notre présent [7], les conditions dans lesquelles ils ont été produits.

Transposés dans la notation graphique des nuances en usage dans la musique savante occidentale depuis le XVIII^e siècle – ppp pp p mp mf f ff fff – et mis à la disposition d'un percussionniste, les points et les cercles qui mémorialisent, pour les lecteurs de journaux, la localisation et l'ampleur respective de récentes journées nationales de manifestations (points et cercles eux-mêmes évocateurs des notes noires et blanches dont leur rondeur commune défait la séparation), trouvent un nouveau pouvoir de résonance. Mais quand bien même, comme c'est le cas à Salle principale [8], on confierait aux bruyants instruments symphoniques – grosse caisse et cymbale d'orchestre – le soin d'en répercuter et faire rejaillir l'écho, l'emploi du sable, égréné, dispersé, frotté voire lancé sur la peau et le métal, s'il évoque les pavés urbains auxquels il sert de support souterrain et qui le cachent habituellement (comment est-il arrivé à l'air libre ?), restreint considérablement la portée acoustique du geste ; ou du moins, il la confie tout entière à ses témoins – à charge pour eux de la faire rejaillir à leur tour : la partition est là pour le permettre à qui le désire, et qui, et qui, *aqui* [9].

Elles aussi exportées – décalquées ou détournées – des pages de livres de géopolitique où elles apparaissaient, les lignes que tracent les murs de séparation bâtis dans une dizaine de pays depuis cinquante ans, et la plupart d'entre eux au XXI^e siècle, guident les doigts d'un musicien au travers du plateau d'une table de mixage. L'interprète altère les sons de feedback produits par des microphones de contact fixés sur chacun des quatre murs de l'espace. Le protocole rappelle à plusieurs égards celui de l'*Atlas Eclipticalis* (1961) de John Cage, œuvre pour grand orchestre où les positions respectives des étoiles sur les cartes célestes d'un traité d'astronomie tchécoslovaque éponyme (chaque étoile assignée à un instrument), appliquées sur les lignes de portées spécialement conçues, offrent aux interprètes les instructions nécessaires pour produire les sons appelés dans un ordre assigné. Mais si l'expérience d'*Atlas Eclipticalis* devait « être comme de regarder le ciel par une nuit claire en voyant les étoiles [10] », *Les séparations* ramène notre regard vers la surface de la planète terre, et vers le passé très récent qui informe notre présent et avenir proche. De même, aux nombreux sons distincts que les instruments de l'orchestre éparpillent de façon lapidaire dans l'espace de concert d'*Atlas Eclipticalis*, succède le bloc sculptural à la fois plus indéterminé et massif des feedbacks. Son mixage, aussi subtil et varié soit-il, ne désagrègera jamais son caractère de masse sonore continue, non plus que son caractère de rétroaction parasite et/ou transgressive [11].

Comme plusieurs autres des pièces présentées, *Les séparations* s'offre alors dans une ambivalence construite – celle-là même que pointe la citation de Cornelius Cardew mise en exergue des *Déplacements* : le vent y figure avec la même conviction « l'image de la liberté » et un maximum de déterminations impersonnelles [12]. Appel à prendre enfin en considération avec la concentration requise les murs et les lignes de fracture entre territoires que tentent d'établir des états-nations afin de contenir, supprimer ou contrôler les mouvements et transports supposément hostiles qui y ont lieu, la pièce, retraçant ailleurs et autrement la ligne brisée de tel ou tel mur, la transforme. De ligne de séparation, vouée spectaculairement à discriminer et réaffirmer des

identités menacées (voire à les établir) – quitte à « institutionnalise[r] le statut contesté et dégradé des frontières qu'ils soulignent [13] » – , elle se fait étrave : le processus de refente qu'elle matérialise, tout entier manifesté par le son, envahit la totalité de l'espace investi et concentre l'attention sur lui. Dans son sillage, le territoire aqueux qu'elle a momentanément fendu se reconstitue, maintenant strié et coloré par les larsens qui l'ont peuplé de hurlements, sifflements, crachats et grondements, et continuent d'y résonner. Osmose.

Mais le plaisir pris à ce transport neuf ne nous renvoie-t-il pas, autant ou plus qu'à une *Sonic Warfare* ayant rejoint et séduit les guérillas anticapitalistes, au « désir de murs, si répandu aujourd'hui », et à l'adhésion passive – la nôtre – au « tableau du monde rassurant [14] » qui rendent possible leur construction ? C'est peut-être ce que susurre aussi *Rumeur*. Seule la quémande du visiteur saura activer cette pièce, dont le chuchotement sensuel, parodiant le célèbre dystique « Et comme chaque jour je t'aime davantage, / Aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain », de *L'éternelle chanson* de Rosemonde Gérard, immortalisé dans d'innombrables médailles et pacotilles [15], délivrera, selon la qualité de l'air mesurée ce jour à Paris et son rapport avec les mesures adjacentes, une phrase empruntée à une litanie plus prosaïque, mais aussi paradoxalement mieux circonstanciée [16].

Quant aux non-visiteurs de l'exposition, pourvu qu'ils soient connectés, donc ciblables, et passent dans le voisinage d'une borne placée, anonyme, à Paris dans un lieu hautement fréquenté, ils se verront intimer, par notification interposée et non-sollicitée, de faire « *comme si de rien n'était* ». *Double bind* énigmatique et susceptible d'inquiéter. *Faire comme si de rien n'était, c'est ce que font les dust devils, ces colonnes de poussière et d'air – mini-tornades que leur caractère inoffensif voue au divertissement – propulsées, tout spécialement dans les déserts, par un vent désœuvré que rien n'arrête... image déjà ancienne, elle-même à l'occasion hollywoodienne, ici répétée, vue ou pas, sur l'écran bousillé d'un téléphone portable qui traîne sur le sol, non loin des sacs plastiques à l'abandon.*

Sans doute le vent anonyme qui souffle ici, comme autrefois celui convoqué par Kierkegaard, n'a pas encore acquis d'habitudes. Les pupitres qui abritent les partitions pour les exposer sont fixés sur les cimaises comme des tableaux, à l'inverse de leur usage ordinaire, mobile. Leurs arêtes, comme celle des parois provisoires, sculptent l'espace de la galerie *pour la première fois* – sous forme d'obstacles divers comme sous forme de l'air qui s'y faufile et s'y moulera, au fur et à mesure de la durée de l'exposition, des allées et venues des corps variés qui la visitent et des événements qui, s'y accumulant, y produiront une mélodie changeante.

À l'heure où j'écris, les partitions, encore muettes, appellent silencieusement à strier le temps homogène qui les abrite (les horaires d'ouverture de la galerie). Mais l'heure où vous pourrez – lectrice, lecteur – les feuilleter, les déchiffrer et les utiliser sera déjà, comme le souligne la forme du signal de hampe adopté, celle où « on entend siffler le vent. Les branches de large diamètre s'agitent. Les parapluies sont susceptibles de se retourner. [17] » A bon entendeur salut.

Jean-Philippe Antoine - 2017

[1] Auguste Walras, *De la nature de la richesse et de l'origine de la valeur*, Évreux, 1831.

[2] Soeren Kierkegaard, *La Reprise*, trad. du danois par Nelly Viallaneix, Garnier-Flammarion, Paris, 1990, p. 95.

[3] Cette échelle, établie en 1805 par le futur amiral anglais Francis Beaufort, avait à l'origine pour destination d'offrir aux marins une série de repères visuels communs pour estimer le degré de force du vent et l'état de la mer. Elle a été révisée à plusieurs reprises, d'abord pour y intégrer des repères terrestres, puis, dans la première

moitié du XX^e siècle, pour connecter la liste d'effets visuellement repérables qui la constituait aux mesures des modernes anémomètres, et autres instruments scientifiques de mesure.

[4] « Chaque flèche correspond à un souffle. Les qualités de chaque souffle (durée, débit, dynamique, forme, direction, etc.) sont déterminées par les spécificités graphiques de la flèche correspondante et ses relations aux autres flèches de la page ou double page. » Matthieu Saladin, *Les déplacements (pour souffle)*, n. p.

[5] « Dans tous les cas, aucune note, ni aucun son articulé n'est émis. Les participants interprètent simplement les notations en expirant. » *Ibid.*

[6] 1947 est l'année de l'instauration par le président Eisenhower d'un *Federal Employee Loyalty Program* destiné à enquêter sur les sympathies politiques des fonctionnaires fédéraux; 1957 est celle de la mort du sénateur Joseph McCarthy.

[7] C'est ce que revendique la décision de projeter le film exclusivement à l'heure et le jour anniversaires du vote par l'Assemblée nationale de la nouvelle loi sur la sécurité intérieure.

[8] Concert de Stéphane Garin le 20 janvier 2018.

[9] Son aspect graphique évoque la partition d'*Anagram for Strings* (1961) de l'artiste Fluxus Yasunao Tone (1935-), éditée par George Maciunas, avec sa « constellation de cercles vides et pleins [qui] sert de notation abstraite pour un instrument à cordes du choix de l'interprète. » Voir Jordan Carter, « Exhibiting Fluxus : Keeping Score in Tokyo 1955-1970 : A New Avant-Garde »,

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/12/21/exhibiting-fluxus-keeping-score-in-tokyo-1955-1970-a-new-avant-garde/ (consulté le 10 novembre 2017) Cette partition est cependant à compléter par l'interprète qui y trace une ligne oblique de son choix intersectant les cercles. Celle-ci détermine alors les *glissandi* de l'aigu vers le grave ensuite à effectuer sur les cordes de l'instrument.

Voir: http://rwm.macba.cat/uploads/fluxradio/Fluxradio_transcript_eng.pdf.

[10] John Cage, 11 décembre 1983, cité par Don Gillespie et Stephen Drury, « Sur Atlas Eclipticalis et Winter Music », livret de John Cage, *Atlas Eclipticalis with Winter Music, The Complete John Cage Edition, vol. 2, Mode 3/6*, 1986, p. 28.

[11] À vérifier lors du concert du 7 décembre 2017 où Francisco Meirino jouera une première fois *Les Séparations*.

[12] « Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path. Wind is a persuasive image of freedom – blowing when and where it wants, now hot now cold, now hard now soft, now sweet now sour, frequently screaming, wailing, whimpering, groaning, but never suffering, always intact – but crack this image and behind it we find that wind is totally determined throughout its insubstantial being – on the one side by the atmospheric and geographical conditions that generate it and on the other by the form, size and substance of the obstacles in its path. Sometimes wind seems to vanish completely for days on end, but this is an illusion – he is ever-present. » Cornelius Cardew, *The Tiger's Mind*, Hinrichsen Edition Ltd, Londres, 1967, p. 3-4.

[13] Wendy Brown, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Les prairies ordinaires, Paris, 2009, p. 24. L'ouvrage est cité comme source en tête de la partition des *Séparations*.

[14] *ibid.*, p. 25.

[15] Rosemonde Gérard, « L'éternelle chanson », *Les Pipeaux*, Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1889.

[16] « Aujourd'hui est comme hier et pareil à demain. / Aujourd'hui est comme hier, mais mieux que demain. / Aujourd'hui est comme hier, mais pire que demain. / Aujourd'hui est mieux qu'hier et pareil à demain. / Aujourd'hui est mieux qu'hier, mais pire que demain. / Aujourd'hui est mieux qu'hier et mieux que demain. / Aujourd'hui est pire qu'hier et pareil à demain. / Aujourd'hui est pire qu'hier, mais mieux que demain. /

Aujourd'hui est pire qu'hier et pire que demain. » « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », écrivait déjà Alfred de Musset dans *Les Nuits*.

[17] Echelle de Beaufort, effets à terre d'un vent de force 6.

–

Jean-Philippe Antoine est philosophe, professeur d'esthétique et critique d'art. Il enseigne à l'Université Paris 8. Il a soutenu sa thèse de doctorat sur les arts de la mémoire et la peinture italienne des XIIIe et XIVe siècles à L'École des Hautes Études en Sciences sociales à Paris, et poursuit depuis ses recherches sur la question de la mémoire, de l'image et du lieu dans une perspective philosophique et anthropologique.

Il s'intéresse aux questions de mnémonique tant au Moyen-Âge qu'aux XIXe et XXe siècles, et dans le travail de certains artistes contemporains tels que Joseph Beuys, Marcel Broodthaers ou Mike Kelley. Il a également travaillé sur la question du récit de vie dans l'œuvre de Vasari, et sur l'œuvre de Samuel Morse, peintre, photographe, théoricien de l'art et inventeur du code Morse et du moderne télégraphe électrique.

Plasticien, il mène des travaux sur des supports multiples : peintures, constructions, installations et performances sonores (en collaboration notamment avec Leif Elggren).

Son dernier ouvrage vient de paraître *Farces et Attrapes – Inventer les images*, 2017.

–

programme

07 décembre / jeudi / 19h30 : Concert *Les séparations* | interprétation: Francisco Meirino

20 janvier / samedi / 15h : Concert *Les rassemblements* | interprétation: Stéphane Garin

18 février / dimanche / 15h : Concert *Les déplacements* | interprétation: Jean-Luc Guionnet, Stéphane Rives et Bertrand Denzler

projection tous les mercredis / 17h47 : Film *Une histoire culturelle et politique du cri (1947-1957)* | durée 2h

projection 24h/24h : borne beacon abandonnée dans Paris | *Faites comme si de rien n'était*

Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | solo exhibition | december 01, 2017 to february 18, 2018

Wind is insubstantial (mezzo forte)

How much is a cubic metre of air worth? How do we pay for the wind we need to travel from Europe to America and vice versa? [1]

In a mountain region where day in and day out one hears the wind relentlessly play the same invariable theme, one may be tempted for a moment to abstract from this imperfection and delight in this metaphor of the consistency and sureness of human freedom. One perhaps does not reflect that there was a time when the wind, which for many years has had its dwelling among these mountains, came as a stranger to this area, plunged wildly, absurdly through the canyons, down into the mountain caves, produced now a shriek almost startling to itself, then a hollow roar from which it itself fled, then a moan, the source of which it itself did not know, then from the abyss of anxiety a sigh so deep that the wind itself grew frightened and momentarily doubted that it dared reside in this region, then a gay lyrical hopsasa—until, having learned to know its instrument, it worked all of this into the melody it renders unaltered day after day [2].

Placing an exhibition under the patronage of the wind, and a wind described from the outset as insubstantial, might seem by turns ironic or aggressively arrogant. And the way most of the pieces on show borrow from news or stories covered in the media—graphs from daily newspapers (*Libération*, *Le Monde*) showing twenty-first century migratory flows on a global scale, protests against laws enacted in France over a period of fifteen years (2002-2017), the position of separation walls built between territories scattered across the world over the past fifty or sixty years, and Hollywood movies—do nothing to reassure us about the “windiness” of this project—and it is, indeed, a project. Can the “hot air” of news, or that of old stereotypes that still remain active, be stirred up, and can we be buffeted or carried away by the resulting “wind”?

Moreover, by making the wind the main protagonist or coordinator of his exhibition, Matthieu Saladin takes the risk of placing under a single heading, however insubstantial it may be, something that involves a kind of multiplicity whose impersonal and unpredictable nature makes it hard to domesticate. Perceived by the people affected by them as anonymous and devoid of behaviour that can be seen in advance, air movement and turbulence manifest themselves as ungovernable or hard to control—whether we enjoy their gentler effects or fear their destructive power.

This explains the efforts the exhibition makes to measure them, and to measure itself against them. The Beaufort scale, physically absent from the installation, is nonetheless implicit everywhere within it [3]. Indirectly referred to be the arrangement of the display panels in the form of wind flags, it offers an initial way of grasping and estimating this untameable multiplicity: the avatars of an insubstantial type, whose habits alone—which we assign to it—prompt us to give it the stability of a name, are seen and heard in several different ways. From the almost imperceptible breeze that bends a distant plume of smoke to the hurricane that defies the stable perception of the position of an object, or other clues pointing to the action of the wind (rustling leaves, swaying branches, small, then medium-sized, then large movements), the modern version of the Beaufort scale attempts to put in place intensive measuring tools, connecting them to objectified instruments that produce extensive measurements of its speed in knots or kilometres per hour.

The Saladin scale exhibited in *Wind is insubstantial* is related to the Beaufort scale, not so much in the degrees it uses as in its intention, reflected in the musical scores dotted around the exhibition, to make intensive instruments able to set statistical images to work—images that claim to objectively measure social events and which simultaneously make them into a raw material that provides information. It wrests them away from this reified status in order to give them, or to return to them, the power that should be theirs: the power of unstable quantity and form and of uncertain duration, which is always dependent on their being taken up by an audience that is itself undetermined and wind-like.

De-territorialised and reassigned to human breathers (as far as we know) whose task will be, as they breathe out, to move the arrows indicating migration flows, which can become pure signs of intensity [4] and possible embodiments of the harried or painful breathing of the migrants, constantly struggling to turn into a voice (which is forbidden)[5]. *Calais*, an installation consisting of three crumpled plastic bags emitting a “wind concert” recorded in the early morning a few months ago, respectively on the beach, in the port area, and close to the “jungle” of migrant camps, reiterates this prohibition in its own way, while at the same time allowing us to hear the impersonal breathing that forms its background sound). *In stark contrast to this breathing and absent voices, in a neighbouring room we hear the authorised cries of Une histoire culturelle et politique du cri (1947-1957). Taken out of the narrative context in which they were produced and stripped of their visual form whilst retaining their position on the film to which they belong, they are dispersed and disseminated within a choreographic space that is both auditory and blind; situated within the period of American history when these films were made—the era of McCarthy's witch-hunts, which shook the foundations of Hollywood [6]—these cries, almost all of which are uttered by women, are from strikers protesting against the conditions in which they were produced, and thus have considerable contemporary relevance [7].*

Transposed into the method of notation of musical dynamics used in classical music since the 18th century—*ppp pp p mp mf f ff fff*—and placed at the disposal of a percussionist, the dots and circles that show newspaper readers the respective size and location of recent nationwide protest marches (dots and circles that are themselves evocative of the black and white notes whose round shape erases their differences), take on a new-found resonance. But even when, as is the case at Salle Principale [8], noisy symphonic instruments—the bass drum and cymbals—are used to make the sound echo around the space, sand, meted out, scattered, rubbed or thrown against skin or metal, although it evokes the paving stones under which it lies and which habitually conceal it (how did it escape into the open air?) [9], considerably reduces the acoustic effects of the drummer's actions; or at least, it entirely entrusts them to his witnesses—it's now up to them to make the sound ring out: the score is there to make it possible for anyone to do so at will...[10]

Also exported are images, traced or cut out of books on geopolitics, of the position of separation walls constructed in a dozen or so countries over a period of fifty years, most in the 21st century, which guide a musician's fingers across a mixing desk. The musician alters the feedback produced by microphones affixed to the four walls of the space. The protocol recalls in several respects that of *Atlas Eclipticalis* (1961) by John Cage, a work for orchestra where the respective positions of stars on maps of the night sky from an eponymous Czech treatise on astronomy (each star being assigned an instrument), placed on specially designed musical scores, gave the musicians the instructions necessary for the production of sounds called for in a pre-assigned order. But whereas *Atlas Eclipticalis* was intended to be like the experience of looking at the sky on a clear night and seeing the stars [11], *Les séparations* brings our eye to the surface of the planet Earth and towards

the very recent past that informs our present and near future. By the same token, following on from the numerous distinct sounds that the instruments of the orchestra scatter randomly through the concert hall in *Atlas Eclipticalis*, we have the indeterminate and solid sculptural block of the feedbacks. However subtle and varied, the way the sound is mixed on the mixing desk never diminishes its status as a continuous mass of sound, nor indeed does the impression it gives of retroactive and/or transgressive interference. [12]

Like several other pieces in the exhibition, *Les séparations* demonstrates a kind constructed ambivalence—alluded to in the quote from Cornelius Cardew highlighted in *Déplacements*: the wind represents, with the same degree of conviction, an “image of freedom” and as many instances of impersonal determination as possible [13]. It urges us to take into consideration, with due concentration, the walls and lines of separation between territories that try to establish nation-states in order to contain, suppress or control the supposedly hostile movements and transport that take place there; the piece, retracing elsewhere and in a different way the broken line of a wall, effectively transforms it. Instead of a line of separation, spectacularly designed to discriminate and reaffirm threatened identities (or even to establish them)—even if it means “[institutionalizing] the contested and degraded status of the boundaries they limn [14]”—it becomes akin to the bow of a ship: the process of splitting to which it gives material form, entirely manifested through sound, invades the whole space and focuses our attention. In its wake, the watery medium that it has temporarily cut through reconstitutes itself, now striated and coloured by the feedback that has filled it with screams, hisses, spitting and rumbling sounds and which continues to echo through it. It's a process of osmosis.

But does the pleasure we feel in this new transport not refer, at least as much as to the *Sonic Warfare* so attractive to anti-capitalist guerrilla groups, to the “striking popular desire for walling today”, and to our own passive adherence to the “reassuring world picture [15]” that made their construction possible? Perhaps this is what *Rumeur* whispers to us. The piece can only be activated at the request of the visitor; a sensuous whisper, a parody of the lines “Each day I love you more, / Today more than yesterday and less than tomorrow” from Rosemonde Gérard's *Eternal Song*, immortalised on countless medals and trinkets [16], delivers, according to the air quality measured in Paris on the same day and its relationship to adjacent measurements, a phrase borrowed from a more prosaic but paradoxically more relevant litany [17].

Provided their phones are on, and thus targetable, and find themselves near an anonymous terminal placed in a crowded location in Paris, people who do not visit the exhibition itself will receive an unsolicited notification telling them to “act as if nothing is wrong”: an enigmatic and troubling “double bind”. “Acting as if nothing is wrong” is what dust devils do—those columns of dust and air, miniature tornadoes whose harmless nature makes them entertaining, blown across deserts by an idle, unstoppable wind...an image that is already old, sometimes used in Hollywood movies and here repeated, seen or unseen, on the smashed-up screen of a mobile phone lying on the floor not far from the abandoned plastic bags.

The anonymous wind that blows here, like the wind Kierkegaard wrote about, has probably not developed habits. The music stands on which the musical scores are displayed are hung on the walls like paintings, a departure from their habitual function as mobile objects. Their edges, like those of the temporary walls, sculpt the gallery space for the first time—in the form of various obstacles and in the form of air that makes its way inside and moulds itself, for the duration of the exhibition, according to the comings and goings of the various bodies that visit the show and the events which, one after another, will produce an ever-changing melody. As I write this text, the scores, which are still voiceless, silently urge us to striate the uniform timeframe that contains them (the gallery opening hours). But when you, the reader, leaf through them, decipher them and

use them, that will already, as the shape of the wind-flag suggests, be a time of “large branches in motion; whistling heard in telegraph wire; umbrellas used with difficulty.[18]” A word to the wise...

Jean-Philippe Antoine - 2017

[1] Auguste Walras, *De la nature de la richesse et de l'origine de la valeur*, Évreux, 1831.

[2] Søren Kierkegaard, *Repetition*, in *Writings vol. VI*, trans. Howard V. Hong & Edna H. Hong, Princeton University Press, Princeton, 1983, p. 155.

[3] This scale, established in 1805 by the future British admiral Francis Beaufort, was originally designed to offer sailors a series of visual reference points to estimate the force of the wind and the state of the sea. It was revised several times, first to include land-based references, then in the second half of the 20th century to connect the list of visually identifiable effects to measurements from modern anemometers and other scientific measuring instruments.

[4] “Each arrow corresponds to a breath. The qualities of each breath (duration, speed, dynamic, form, direction, etc.) are determined by the graphic specificities of the corresponding arrow and its relationship with the other arrows on the page or double page.” Matthieu Saladin, *Les déplacements (pour souffle)*, n. p.

[5] “In any case, no note or articulated sound is emitted. The participants just perform the notations by breathing out”. *Ibid.*

[6] 1947 is the year when President Eisenhower established the *Federal Employee Loyalty Program* designed to investigate the political leanings of federal staff; 1957 is the year Senator Joseph McCarthy died.

[7] This explains the decision to project the film on the exact anniversary (to the hour) of the moment when the National Assembly passed the new law on homeland security.

[8] Concert by Stéphane Garin on 20 January 2018.

[9] An allusion to the famous utopian slogan coined during the May 1968 protests: *sous les pavés, la plage* (under the paving stones there's a beach).

[10] Visually it is reminiscent of the score for *Anagram for Strings* (1961) by the Fluxus artist Yasunao Tone (1935-), published by George Maciunas, with “a constellation of filled and empty circles functioning as abstract notation for a string instrument of the performer's choice.” See Jordan Carter, “Exhibiting Fluxus: Keeping Score in Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde”, https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/12/21/exhibiting-fluxus-keeping-score-in-tokyo-1955-1970-a-new-avant-garde/ (accessed 10 November 2017). This score, however, was to be completed by the performer, who drew an oblique line of his choice intersecting the circles. This then determined the *glissandi* from high to low notes to be played on the strings of the instrument. See http://rwm.macba.cat/uploads/fluxradio/Fluxradio_transcript_eng.pdf.

[11] John Cage, 11 December 1983, in Don Gillespie & Stephen Drury, “On Atlas Eclipticalis with Winter Music”, liner notes, John Cage, *Atlas Eclipticalis with Winter Music, The Complete John Cage Edition, vol. 2, Mode 3/6*, 1986, p. 28.

[12] To be verified at the concert on 7 December 2017 where Francisco Meirino will play *Les Séparations* for the first time.

[13] “Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path. Wind is a persuasive image of freedom – blowing when and where it wants, now hot now cold, now hard now soft, now sweet now sour, frequently screaming, wailing, whimpering, groaning, but never suffering, always intact – but crack this image and behind it we find that wind is totally determined throughout its insubstantial being – on the one side by the

atmospheric and geographical conditions that generate it and on the other by the form, size and substance of the obstacles in its path. Sometimes wind seems to vanish completely for days on end, but this is an illusion – he is ever-present." Cornelius Cardew, *The Tiger's Mind*, Hinrichsen Edition Ltd, Londres, 1967, p. 3-4.

[14] Wendy Brown, *Walled States. Waning Sovereignty*, Zone Books, New York, 2010, p. 26. This book is cited as a source at the beginning of the score for *Les Séparations*.

[15] *Ibid.*, p. 25.

[16] Rosemonde Gérard, "L'éternelle chanson", *Les Pipeaux*, Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1889.

[17] "Today is like yesterday and identical to tomorrow. / Today is like yesterday but better than tomorrow. / Today is like yesterday but worse than tomorrow. / Today is better than yesterday and the same as tomorrow. / Today is better than yesterday but worse than tomorrow. / Today is better than yesterday and worse than tomorrow. / Today is worse than yesterday and the same as tomorrow. / Today is worse than yesterday but better than tomorrow. / Today is worse than yesterday and worse than tomorrow." "The most despairing songs are the most beautiful of all," wrote Alfred de Musset in *Les Nuits*.

[18] Beaufort scale, wind force 6 at land conditions.

–

Jean-Philippe Antoine is Professor of Aesthetics and Contemporary Art Theory at Paris 8 University. His research bears on images and the social construction of Memory, as well as modern definitions of art. An artist, he works with painting, installations, soundworks and lectures-performances, including collaborations with Leif Elggren and Mikael Levin. Sound publications include *The Worried Ones* (Antoine-Elggren), *Live at 64* (2013), *Nouvelles musiques anciennes* (CD, 2011) and *Objet Métal Esprit* (EP, 2010), all at Firework Edition Records. His last essay published in October 2007 is *Farces et Attrapes – Inventer les images*.

–

program

December 7 / Thursday / 7.30 p.m. : Concert *Les séparations* | interpretation: Francisco Meirino

January 20 / Saturday / 3 p.m. : Concert *Les rassemblements* | interpretation: Stéphane Garin

February 18 / Sunday / 3 p.m. : Concert *Les déplacements* | interpretation: Jean-Luc Guionnet, Stéphane Rives et Bertrand Denzler

screening every Wednesday / 5.47 p.m. : Film *Une histoire culturelle et politique du cri (1947-1957)* | 2h

screening 24h/24h : borne beacon abandoned in Paris | *Faites comme si de rien n'était*



vues exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

Les séparations (pour feedback) | 2017 | partition (78 p. 320 x 225 mm), pupitre (design Dominique Mathieu)



vues exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

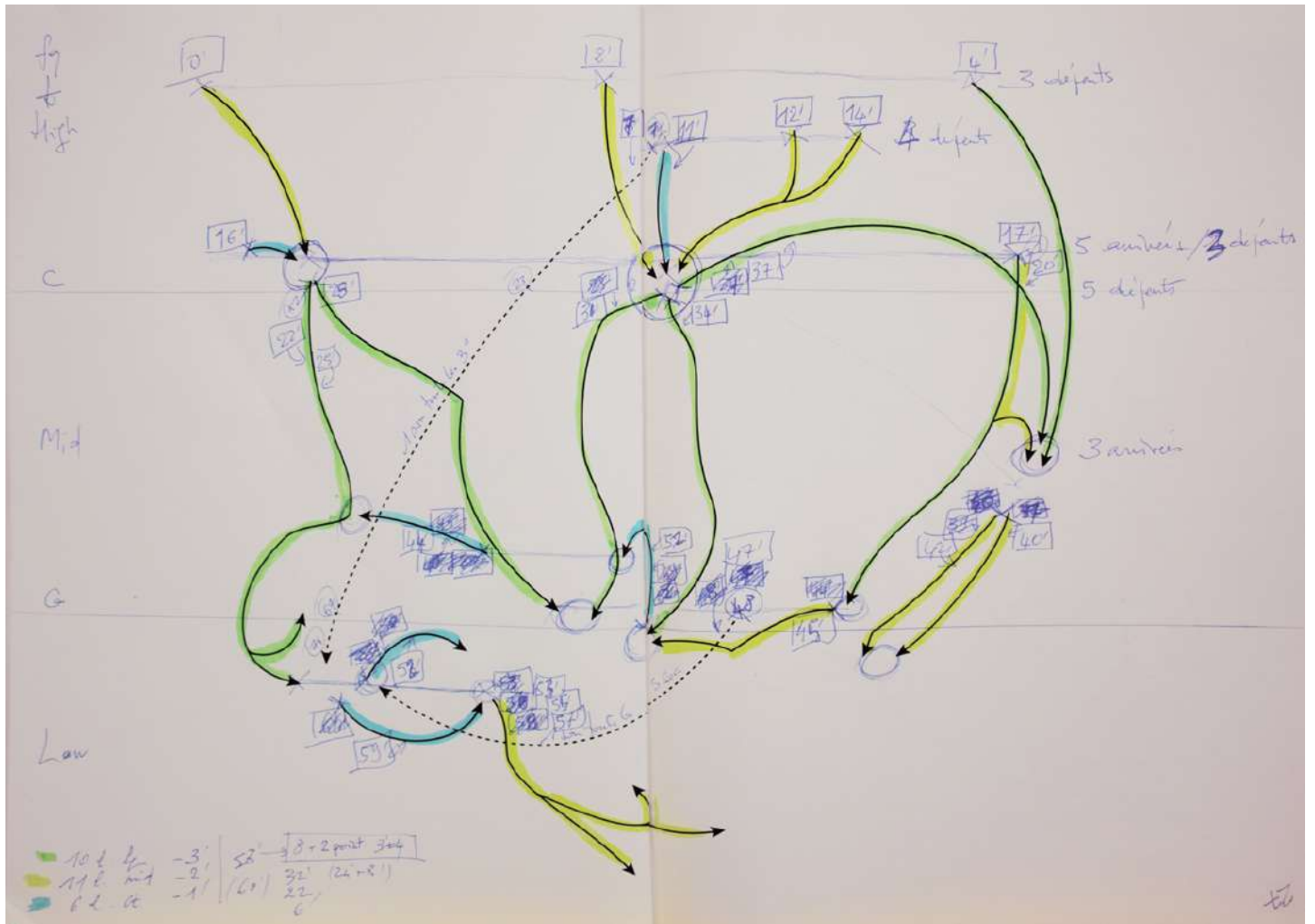
Les déplacements (pour souffle) | 2017 | partition (48 p. 320 x 225 mm), pupitre (design Dominique Mathieu)

Les rassemblements (pour percussion et sable) | 2017 | partition (28 p. 320 x 225 mm), pupitre (design Dominique Mathieu)

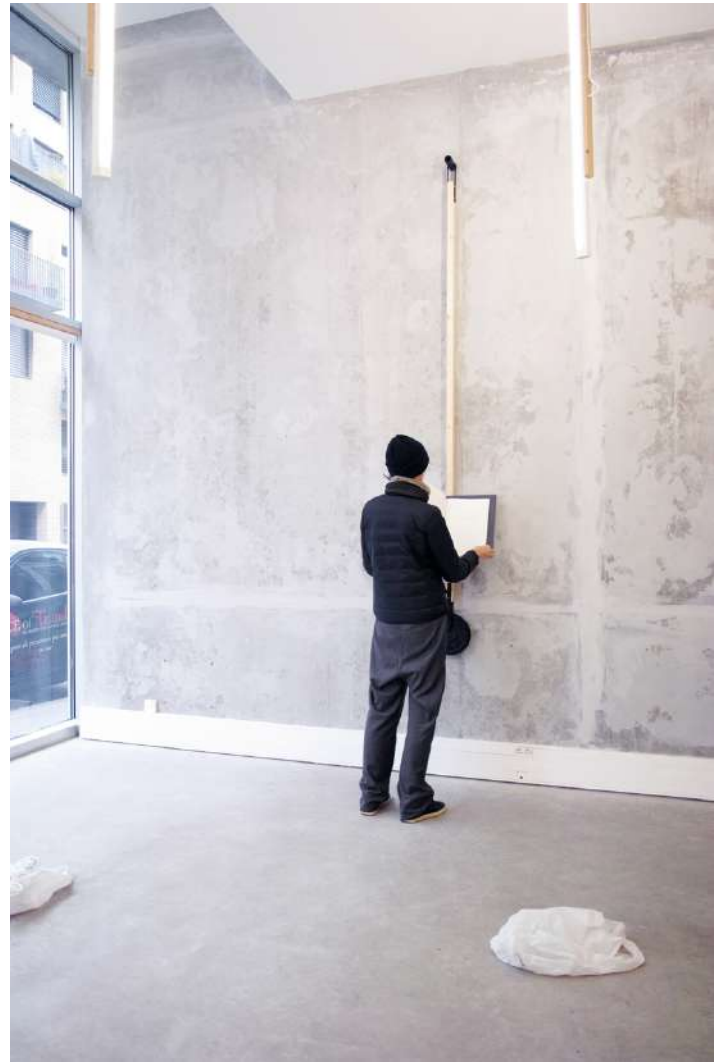


vues exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

18 février : concert *Les déplacements* | interprétation: Jean-Luc Guionnet, Stéphane Rives et Bertrand Denzler



partition Les déplacements (pour souffle)



vues exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018



vue exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

Calais | 2017 | installation sonore | sacs plastiques, enceintes bluetooth



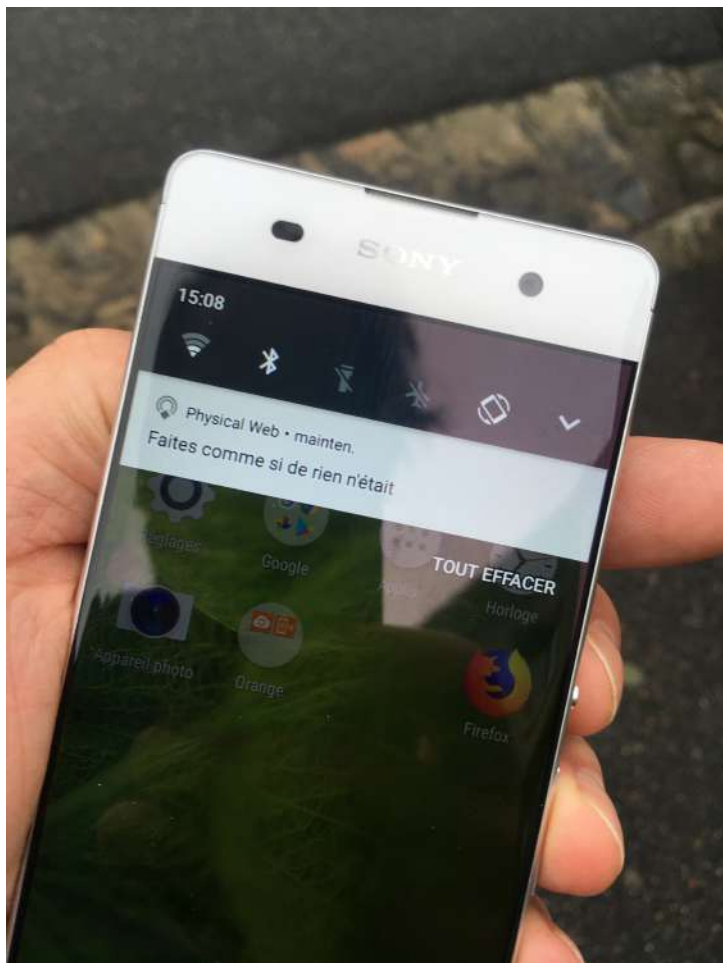
vue exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

Rumeur #1 (la qualité de l'air) | 2017 | protocole



vue exposition Matthieu Saladin, Wind is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path | Salle Principale | du 01 décembre 2017 au 18 février 2018

Une histoire politique et culturelle du cri (1947-1957) | 2017 | film | durée 2h



Faites comme si de rien n'était | 2017 | notification, borne beacon abandonnée dans l'espace public

salle principale
28 rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 09 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

–

mercredi à vendredi | 14h - 19h
samedi | 11h - 19h
et sur rendez-vous

–

www.salleprincipale.com

–